

Intervención

Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología

ISSN 2007-249X

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía-INAH

Año 3. Núm. 5 • Enero-junio de 2012

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Presidenta
Consuelo Sáizar Guerrero

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Director General
Alfonso de María y Campos Castelló

Secretario Técnico
Miguel Ángel Echegaray Zúñiga

Secretario Administrativo
Eugenio Reza Sosa

Coordinador Nacional de Difusión
Benito Taibo Mahojo

Director de Publicaciones
Héctor Toledano

Subdirector de Publicaciones Periódicas
Benigno Casas

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía

Directora
Liliana Giorguli Chávez

Secretaria Académica y de Investigación
Guadalupe de la Torre Villalpando

Subdirector de Planeación y Servicios Educativos
Juan Carlos Cortés Ruíz

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

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

Jefe Académico de la Maestría en Museología
Andrés Triana Moreno

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

Jefa del Departamento de Educación Continua y Descentralización
Valeria Macías Rodríguez

Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología, año 3, núm. 5, enero-junio de 2012, es una publicación semestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Córdoba 45, col. Roma, C.P. 06700, Deleg. Cuauhtémoc, México, D.F. Editor responsable: Héctor Toledano. Reservas de derechos al uso exclusivo: 04-2011-050312112400-102. ISSN: 2007-249X. Número de Certificado de Licitud de título: en trámite. Licitud de contenido: en trámite. Domicilio de la publicación: Av. Insurgentes Sur 421, 7º piso, col. Hipódromo, Deleg. Cuauhtémoc, C.P. 06100, México, D.F. Imprenta: Offset Santiago, S.A. de C.V., Río San Joaquín 436, col. Ampliación Granada, C.P. 11520, México, D.F. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Av. Insurgentes Sur 421, 7º piso, col. Hipódromo, Deleg. Cuauhtémoc, C.P. 06100, México, D.F. Este número se terminó de imprimir el 15 de junio de 2012 con un tiraje de 1000 ejemplares.

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

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

revistaencrym@gmail.com

Esta revista está indexada en Latindex

Año 3. Número 5

Enero-junio de 2012

Directora Liliana Giorguli Chávez

Editora Isabel Medina-González

Coordinación del número María Concepción Obregón Rodríguez
Valeria Valero Pié

Comité editorial Ilse Cimadevilla Cervera
Manuel Gándara Vázquez
Ana Garduño Ortega
Carolusa González Tirado
Eugenia Macías Guzmán
Isabel Medina-González
María Concepción Obregón Rodríguez
Valeria Valero Pié

Asistente editorial Paula Rosales Alanís
Andrea Mayagoitia Rodríguez

Difusión Valeria Macías Rodríguez

Producción editorial Benigno Casas

Diseño original Gonzalo Becerra Prado

Diseño y formación Jorge A. Bautista Ramírez
Rebeca Ramírez

Corrección de estilo Alejandro Olmedo
Anne Marie Waller
Héctor Siever

Portada Detalle del monolito Tlaltecuhli (Fotografía
cortesía: Archivo Proyecto Templo Mayor, INAH).

ÍNDICE

Intervención

Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología

Año 3. Núm. 5 • Enero-junio 2012

EDITORIAL	2
ENSAYO El museo desde el artista: estrategias institucionales en Lima y Buenos Aires Agustín Díez Fischer	5
DIÁLOGOS La <i>intervención de riesgo</i> , vía para revitalizar el patrimonio construido. Entrevista con Felipe Leal Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes	14
INVESTIGACIÓN El relieve monumental de la diosa Tlaltecuhltli del Templo Mayor: estudio para la estabilización de su policromía María Barajas Rocha	23
ESCAPARATE ¿Una pintura más? La unicidad en la Virgen de Guadalupe de Ayapango STRPC, ENCRyM-INAH	34
REPORTE La realidad aumentada: un nuevo recurso dentro de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) para los museos del siglo XXI David Ruiz Torres	39
SEMBLANZA Restauradores Sin Fronteras: el patrimonio como motor de desarrollo sostenible Asociación Restauradores Sin Fronteras (A-RSF)	45
REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN “Échale un ojo a tus monumentos”. Un programa de difusión sobre patrimonio cultural para niños y jóvenes de México Claudia Morales Vázquez	50
SECCIÓN ESPECIAL: HOMENAJE Las ciudades históricas de Iberoamérica, en la vanguardia de la protección del patrimonio cultural mundial Salvador Díaz-Berrio Fernández	57
RESEÑA DE LIBRO <i>El nacionalismo como eje interpretativo del objeto prehispánico</i> : en busca del origen y los motivos que condujeron a la restauración masiva de tres urnas oaxaqueñas excavadas durante el régimen porfirista Laura Filloy Nadal	63
RESEÑA DE EXPOSICIÓN <i>Calco de Richard Hamilton</i> : estrategias de reelaboración de obras de arte internacionales en contextos locales Luis Alejandro Mosquera Delgado	66
COLABORADORES	69

Editorial

Lo que llamáis el espíritu de los tiempos en el fondo no es otra cosa que el espíritu particular de los hombres que en esos tiempos se reflejan.

Goethe

La conciencia sobre la interpretación del pasado ¿es una novedad del pensamiento posmoderno? En un sentido de validez anacrónica, la respuesta de Mefistófeles en *Fausto* (1804) —que sirve de introducción a esta editorial—, amén de que es negativa, traza nuevos cuestionamientos: ¿cómo se construye la narrativa de la historia?; ¿cuál es la naturaleza de la relación que desde el presente establecemos con épocas pretéritas, y de qué manera ciertos conceptos y elementos materiales la facultan y, así, participan en la configuración del espejo-reflejo?; ¿cómo las interpretaciones sobre el pasado elaboradas por generaciones anteriores influyen en las producidas por aquellas que las suceden? Aunque, por supuesto, no pretendemos plantear soluciones a estas interrogantes: en términos culturales, la variabilidad de la experiencia humana presume construcciones específicas sobre las nociones de tiempo, pasado e historia, sí analizaremos los procesos de construcción, vinculación y encadenamiento que nos preceden, ya que son centrales para comprender la historicidad del concepto patrimonio cultural, así como las estrategias específicas que se han instrumentado para su conservación, restauración y exhibición (curaduría y museografía).

Baste revisar, aunque sea sintéticamente, un complejo caso de estudio. Como bien lo señala Calinescu (1987, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press:14-25), los humanistas italianos del siglo XIV no sólo concibieron su época como distinta de las antecesoras, sino que la propia noción de Renacimiento, cuya metáfora fue la regeneración, supuso una relación con la “antigüedad”. Tal activación del pasado —uno de los rasgos distintivos de esta temprana modernidad— se articuló por medio de manifestaciones concretas, que incluyeron prácticas sociales de descubrimiento, extracción, coleccionismo, restauración y exhibición de los restos materiales, y documentación sobre la llamada cultura grecorromana, que se consolidarían en los siglos siguientes a lo largo y lo ancho de Europa. Esta tradición adquirió un renovado carácter durante el siglo XIX, momento caracterizado por una contrastante paradoja: una obsesión por el pasado, en medio de incesantes cambios en la realidad.

Efectivamente, a la par del gran desarrollo tecnológico y científico impulsado por la revolución científica e industrial, la época decimonónica destacó por su inclinación a la investigación, la conservación, la restauración y la

museografía en torno del patrimonio clásico, actividades que generaron múltiples reflejos, entre los que sobresalen innumerables obras académicas y populares —incluida la literatura de viajes—; formas de exposición exclusivas, en galerías privadas, y otras masivas, como las exhibiciones internacionales; la creación de una memoria gráfica de bienes culturales inmuebles y muebles; la progresión en la consolidación académica de las disciplinas anteriormente mencionadas, y, desde luego, la producción de disertaciones teóricas claves, como aquéllas derivadas de la pluma de Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), John Ruskin (1819-1900) y Alois Riegel (1858-1905) (cfr. Price, Tolley y Vaccaro (eds.), 1996, *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles, GCI), todas ellas representaciones del espíritu de esos tiempos, que formularon su versión particular —para tomar el título de la magna obra de este último autor— del “culto moderno a los monumentos”.

A esta confrontación contextualizada que media entre el presente y el pasado dedicamos este quinto número de *Intervención*, publicación que, al inaugurar su tercer año, reafirma nuestra convicción de consolidar un espacio académico de intercambio y discusión en el que prevalezcan la riqueza de perspectivas, la diversidad respetuosa de opiniones, así como las grandes posibilidades del debate entre las tendencias más actuales y las ya consolidadas.

El diseño de nuestra portada: el detalle de un material tradicional en un tratamiento de diseño contemporáneo que busca provocar curiosidad por las posibilidades de una nueva mirada, cuyas lentes dialógicas son las nociones de modernidad y antigüedad, pasado y presente, tradición e innovación, resume la temática que enlaza los contenidos de esta entrega en tres rubros específicos: renovación conceptual, progresión metodológica y reformulación de la praxis, que elegimos, para seguir en un trayecto de visita, como orígenes y destinos que no excluyen intersecciones, convergencias y contrastes.

Un primer reflejo, que corresponde al campo de la renovación en el universo de las ideas, remite a algunas perspectivas innovadoras que pretenden ampliar el acceso al patrimonio cultural, cuyas visiones, además de articular una creciente tensión con ciertas concepciones tradicionales de gestión patrimonial basadas en la exclusividad, responden a realidades concretas de nuestro tiempo: los avances en la democratización, las demandas de diversificación e inclusión de nuevos agentes de convivencia social, y las posibilidades de interconexión generadas por el desarrollo de nuevas tecnologías de comunicación electrónica. Esta aproximación se aborda en la sección de ENSAYO, con una contribución de Agustín Díez Fischer que examina una serie de propuestas museológicas que abandonan deliberadamente la forma convencional de concebir al museo de arte como instancia de poder, para convertirse en una estrategia alternativa de sincronía con los discursos de pluralidad de los contextos

sociopolíticos de dos países de América Latina: Argentina y Perú.

Una filosofía de similar apertura, con alcance mundial, entrañan los objetivos fundacionales de la Asociación de Restauradores Sin Fronteras (A-RSF), organización no gubernamental a la que se dedica nuestra SEMBLANZA. Aquí se expone una línea de trabajo de indudable importancia, pero limitado desarrollo, en el quehacer de los conservadores: las potencialidades del uso del patrimonio cultural como promotor del desarrollo sostenible, generador de riqueza y motor de mejoramiento de las condiciones de vida de las comunidades menos favorecidas. La convicción de promover un bien estructurado control comunitario del propio patrimonio, constituye una regeneración conceptual de la conservación, tanto en lo relativo a su inserción en la fábrica social como a sus propios paradigmas disciplinarios.

Este último tema se plantea de manera puntual en la RESEÑA DE LIBRO. Laura Filloy Nadal resalta que *El nacionalismo como eje interpretativo del objeto prehispánico. La restauración de tres urnas zapotecas de los siglos XIX y XX* se centra en los principios que han regido algunas restauraciones históricas y subraya tanto la importancia de investigar su significado como sus efectos en la interpretación arqueológica. Este ejercicio inevitablemente nos lleva, por un lado, a reflexionar sobre las consecuencias que actuales intervenciones imprimen en nuestras visiones contemporáneas del pasado, y, por el otro, a recapitular sobre las bases teóricas que sustentan la práctica de la conservación-restauración en la actualidad.

Esta última tarea es efectivamente abordada por ESCAPARATE, que al detallar la restauración que hizo el Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballote de la ENCRYM-INAH de un lienzo novohispano de la Virgen de Guadalupe, proveniente del templo de Santiago Apóstol en Ayapango, refiere una interesante reconfiguración sobre el concepto de unicidad, en la que priva la reconciliación de visiones antiguas y actuales sobre una misma entidad: “la imagen guadalupana”, objeto sacro, obra de arte y bien histórico-cultural que ha trascendido como un elemento esencial de la mexicanidad.

Tal continuidad histórica inserta en la innovación conceptual, contrasta con rupturas de las formas convencionales de experimentar con el legado arqueológico e histórico; esta perspectiva sirve para introducir el segundo referente temático de nuestra publicación: la reforma metodológica.

En el ámbito de las herramientas de comunicación relacionadas con el campo museístico, el REPORTE de David Ruiz Torres presenta la introducción de una nueva tecnología denominada “realidad aumentada”, un ejemplo ilustrativo de los dispositivos vanguardistas que algunas exposiciones han puesto a disposición de los visitantes con la finalidad no sólo de proporcionarles información virtual complementaria, sino también de romper los límites físicos de los bienes patrimoniales con su entorno y,

principalmente, de coadyuvar a la vinculación entre el sujeto y el objeto de la exhibición.

Por su parte, el artículo de INVESTIGACIÓN aborda, desde el ángulo de la aproximación científica, un ejemplo más sobre esta afortunada alianza con la innovación tecnológica. El estudio presentado por María Barajas Rocha comparte las particularidades de una iniciativa de conservación que logró conjuntar instituciones y científicos de distintas especialidades, cuyos análisis particulares, realizados con tecnologías de punta, se integraron en la búsqueda de un procedimiento adecuado para la delicada intervención del majestuoso monolito azteca que representa a Tlaltecuhltli —descubierto hace apenas unos años en los restos del Templo Mayor, en pleno centro de la Ciudad de México—, con el fin de estabilizar los pigmentos originales que aún conserva.

Este escenario urbano, terreno de singulares confrontaciones entre la modernidad y los restos materiales y conmemorativos de nuestro pasado —la verdadera noción del monumento—, da pie al tercer rubro temático de este quinto número de nuestra publicación: la reformulación de las prácticas tradicionales. Con el título de “Intervención de riesgo”, el diálogo entre Felipe Leal y Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes provocativamente invita a reflexionar sobre recientes estrategias de intervención sobre el patrimonio construido, cuya intención fue potenciar la revaloración y la reapropiación del espacio público dentro de una lógica de regeneración a diferentes escalas: arquitectónica, urbana, económica y social, que procuran la activación de sinergias entre los diferentes agentes que coexisten en la capital de nuestro país.

Otra instancia representativa de la reorientación de la praxis profesional en el campo de la museología se explora en RESEÑA DE EXPOSICIÓN. Su autor, Luis Alejandro Mosquera Delgado, analiza un poco convencional espacio de exhibición de arte contemporáneo ubicado en el centro de Cali, Colombia: una vitrina urbana, abierta al paseante, que aloja de forma temporal producciones artísticas de diversa índole, y que en fechas recientes incluyó el *Calco de Richard Hamilton*: eventos que, aunque efímeros, se dirigen a crear innovadores conductos de interacción entre imaginarios del arte contemporáneo internacional y los habitantes de esa ciudad latinoamericana.

Es indudable que el campo educativo patrimonial ofrece oportunidades y retos para la reformulación de nuestro quehacer profesional. Ejemplo de ello es el programa “Échale un ojo a tus monumentos”, que Claudia Morales Vázquez toma como caso de estudio en la REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN. Esta iniciativa, impulsada por la CNMH-INAH, busca incorporar agentes aliados en una estrategia de conservación del patrimonio edificado de nuestro país con el fin de promover su valorización y apropiación a través de la sensibilización, particularmente de los niños y adolescentes.

Un estudio referente a varias ciudades históricas se presenta, en homenaje a Salvador Díaz-Berrio Fernández, en

nuestra SECCIÓN ESPECIAL. Se trata de un texto de su autoría que ofrece datos precisos sobre la evolución del proceso de inscripción de monumentos y sitios en la Lista de Patrimonio de la Humanidad. Esta informada relatoría, que da cuenta del impulso de América Latina en el ámbito de la protección técnica y normativa internacional, muestra asimismo la generosa contribución académica de Díaz-Berrio, cuya trayectoria profesional fue motivo de una celebración académica el año pasado en la ENCRyM-INAH.

Este espíritu celebratorio impregna la salida de prensa del quinto número de *Intervención*, refrendado por su indexación calificada en Latindex [<http://www.latindex.unam.mx/buscador/ficRev.html?folio=19335&opcion=1>], consultada el 23 de marzo de 2012, cuyos contenidos

han querido provocar reflexiones y posibles respuestas —siempre bienvenidas— entre nuestros lectores ante nuevas concepciones teóricas, trayectorias metodológicas y formulaciones prácticas que podrían coadyuvar al surgimiento de nuevos paradigmas para la conservación, la restauración y la museología del siglo XXI. Sólo el tiempo podrá documentar si la semilla plantada logra germinar.

Isabel Medina-González
Ma. Concepción Obregón Rodríguez
Valeria Valero Pié

Editoras



El museo desde el artista: estrategias institucionales en Lima y Buenos Aires

Agustín Díez Fischer

A lo largo de todo el siglo xx, los artistas nunca consideraron el museo como mero lugar de exhibición. Más aún: esta institución se ha visto como espacio de poder, objeto de denuncia, de intervención o, tal cual lo entendieron los futuristas, como enemigo directo, mercedor de su completa destrucción. América Latina no ha sido la excepción: en este trabajo tomaremos dos contextos urbanos disímiles, como lo son Buenos Aires y Lima, para poner en relación un conjunto particular de prácticas que se apropiaron de la noción de museo de arte para redimensionar su sentido y proponer modelos museológicos alternativos.

Estas estrategias se enfrentan a una realidad museal donde la institución-museo arte contemporáneo no está consolidada ni posee la fuerza legitimadora que tiene en los países del centro, que, por el contrario, dialogan con una “inscripción mimética/colonial/derivativa de la institución” que aparece en los países hegemónicos (Medina 2002: 2). En un lugar intermedio entre los proyectos de gestión y la producción artística, algunos autores se han referido a ellos como prácticas pseudoinstitucionales, en tanto que, en un “juego irónico/mimético/sucedáneo, focalizan las limitaciones de la institución-museo y la institución-arte en un cierto contexto, como plataforma de exploración estético/político/cultural” (*idem*).

Estos procedimientos se han denominado *museotopías*, concepto desarrollado fundamentalmente en el contexto peruano, donde, ante la ausencia de un museo de arte contemporáneo, o de arte moderno, los artistas empiezan a crear instituciones museales alternativas y, con ello, redimensionan la noción misma de “museo”. En tanto prácticas instituyentes, como las entiende Gerald Raunig (2009), es significativo ponerlas en relación con las estrategias que hemos elegido para el caso de Buenos Aires, toda vez que allí los museos existentes son intervenidos para ser resignificados en sus objetivos, estructura y funcionamiento. En este sentido, son pertinentes las palabras de Gustavo Buntinx (2006a: 221), puesto que estas estrategias, más que plantear una cuestión museográfica, presentan un problema propiamente museológico de construcción de sentido: “That broad conception, historically founded and critically empowered, is where museology defines its own distinct realm as a construction of meaning”.



Unos años atrás, Hal Foster (2001: 107) se preguntaba cómo la pintura neogeo podía, con un medio preindustrial, afrontar problemáticas que desafiaban a la sociedad postindustrial. Este artículo surge de un cuestionamiento similar, al preguntarnos por qué en el contexto latinoamericano una institución tan asociada a la modernidad, lejos de mermar su importancia como espacio de circulación, es revalorizada desde producciones artísticas contemporáneas que plantean modelos alternativos, donde el museo se construye para responder a un papel político y cultural concreto. No se trata de regresar al museo, “sino de completar la idea de musealidad, que quedó trunca en el momento en que los poderes públicos favorecieron su ruínificación” (Mellado 2003: 51).

El museo y la crítica

La historia de los museos ha estado fuertemente vinculada con el proceso de consolidación del Estado-nación. Esta relación se ha teorizado en función del papel que han cumplido estas instituciones como “poderosas máquinas de definición de identidad” (Duncan 1991: 102). Así, en América Latina, muchos de los museos nacionales se crearon a finales del siglo XIX durante los procesos de consolidación de los noveles países. Los museos asumieron entonces un papel fundamental en la “reconstrucción y apropiación de un pasado común que se convierte en la base de su visión de destino colectivo” (Smith 1997: 172). Este mismo papel puede observarse, por ejemplo, en la importancia que tuvieron los museos en los festejos de los centenarios latinoamericanos en las primeras décadas del siglo XX.

Sin embargo, no será sino hasta finales de los años sesenta y principios de los setenta de ese siglo cuando se desarrolle una serie de textos críticos que denuncien esta vinculación entre el poder nacional y los museos de arte. Dentro del amplio espectro de producciones, cabe destacar el aporte de Bourdieu (2003), quien definió el papel de los museos como instituciones fundamentalmente de exclusión y división. En el ámbito de la tradición marxista, también resultaron muy significativas las aportaciones fundantes de la museología crítica, elaboradas por Carol Duncan y Alan Wallach (1978, 1980). Sus estudios desmitificaron la supuesta neutralidad política de los museos, y comprobaron cómo el ritual de asistencia a las exposiciones estaba fuertemente vinculado con un proceso de legitimación del Estado. El museo reforzaba entonces las distinciones entre lo elitista y lo popular, entre alta y baja cultura o entre el ciudadano y el extranjero.

En el marco de estos desarrollos teóricos, algunos artistas empezaron a orientar sus obras hacia estas problemáticas. Benjamin Buchloh (1990) estableció el canon historiográfico de la crítica institucional remontándose a las prácticas de Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke y Marcel Broodthaers. Esta “primera generación” limitó su accionar específicamente a la

crítica de la institución-museo (Holmes 2007) y cuestionó su papel autoritario a partir de tres estrategias: la negación radical de las instituciones en su conjunto, y el intento de construir otras alternativas, y de interferir en las instituciones dominantes (Steyerl 2006). Para Hal Foster (2001: 16) estas estrategias sometieron a las instituciones artísticas a un análisis deconstructivo, complejizando y no meramente repitiendo —como sostendría Bürger (1997: 54-55)— las operaciones críticas de las vanguardias históricas.

Un antecedente pertinente para el ámbito latinoamericano lo constituye el estudio de Stefan Nowotni (2006), quien remarca cómo a finales de los ochenta y principios de los noventa las prácticas de la denominada “segunda ola de crítica institucional” problematizaron la influencia de las políticas neoliberales en el museo y la vinculación de los factores transnacionales en los procesos museísticos. Por otra parte, Andrea Fraser (2005) ha sostenido que en los últimos años estas prácticas han virado hacia la creación de instituciones críticas establecidas mediante el auto-cuestionamiento y la autorreflexión, donde las disertaciones sobre el museo parecen llevarlas a cabo principalmente los curadores y directores, antes que los artistas. Esto resulta interesante en tanto las museotopías latinoamericanas representan estrategias de formación mixta, donde la figura del artista, del gestor y del curador no se diferencian claramente.

Las críticas clásicas al museo suponen un proceso vertical de formación de identidad, donde la institución cumple un papel articulador entre las élites, que “imponen” diversos mecanismos de representación o códigos de conducta al resto de la población. Al mismo tiempo, se propone un proceso de homogeneización cultural que, a pesar de las diferencias entre los distintos sectores de la sociedad, haga posible conformar lo nacional. Ahora bien, este modelo vertical, que ya ha sido criticado por Clifford Geertz, no permite incorporar al análisis los vectores horizontales en los mecanismos de formación de identidad nacional.

La década de 1990 y los procesos neoliberales, tal cual lo plantea Walter Connor (1998), están en gran parte configurados por el fracaso de esa relación vertical, no simplemente respecto de la formación de una identidad nacional —compleja en las sociedades latinoamericanas—, sino también en cuanto a la desarticulación de los mecanismos de identificación con el Estado. Estos procesos de liberalización dieron lugar a que gran parte de la población, que había tenido su función en la antigua estructura, no pudiera adaptarse a la nueva situación social y conformara así un grupo excluido, sin la contención del antiguo sistema ni la posibilidad de insertarse en el nuevo perfil del sector privado.

Es necesario, entonces, buscar estrategias de análisis capaces de abordar ciertos procesos microinstitucionales que reflexionen sobre —y ante— la desarticulación de las identidades nacionales y estatales. En este sentido, las

museotopías y las diversas respuestas institucionales se constituyen como un desafío que ofrece un acercamiento a estas problemáticas latinoamericanas comunes, aunque respondan a contextos no necesariamente idénticos.

En este marco, al poner en circulación conjuntos iconográficos desplazados, estos proyectos artísticos empiezan a configurarse como estrategias de vinculación entre el individuo, o grupos específicos y la sociedad. Estas prácticas se posicionan sobre esta fractura, esta falta de integración social, y a partir de este lugar los artistas convierten una institución eminentemente moderna en un mecanismo crítico. Eva Grinstein (citado en Mellado 2003: 50) ha puesto de manifiesto cómo ese proceso nace de una necesidad dentro de las políticas neoliberales: “para abordar la deserción del Estado frente a obligaciones que han sido declaradas básicas en relación al desarrollo de las artes, la ‘sociedad civil’ del arte se ha organizado con el objeto de montar unos dispositivos y articular [nuevas] instancias de ‘institucionalización’”.

Manifiestos de independencia: la ciudad de Lima

La ciudad de Lima ha sido uno de los contextos más prolíficos para estas prácticas, muchas de las cuales han surgido como respuesta directa a la ausencia de un museo de arte moderno o contemporáneo.¹ Las producciones del grupo Arte Nuevo, que en 1966 había nombrado una ferretería semiabandonada como sede del Museo de Arte Moderno de Lima, o las intervenciones de Francisco Mariotti, se configuraron tempranamente como respuestas críticas frente a esta ausencia en el paisaje museal peruano. Más contemporáneamente, nos detendremos en dos protagonistas principales de estas estrategias: el trabajo de la artista Sandra Gamarra, y su Museo de Arte Contemporáneo de Lima (LiMAC), y el Micromuseo, del investigador Gustavo Buntinx, desarrollado desde mediados de los años ochenta. Por otro lado, si bien no responde propiamente al contexto limeño, entre estas estrategias también puede incluirse el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de Puno (Puno MAC), del artista César Cornejo, quien propone un museo construido con sedes temporales en casas remodeladas de habitantes de esa ciudad.

Existe, a su vez, toda una serie de prácticas microinstitucionales que no refieren de manera explícita la ausencia de museos de arte, sino que orientan sus problemáticas directamente a exclusiones sociales o a resignificaciones de producciones de la cultura visual. Son, por ejemplo, los casos de los museos *Travesti* (2003) de Giuseppe Campuzano, *Neo-Inka* de Susana Torres Márquez y *Hawai* de

¹ Es necesario aclarar que el paisaje museal limeño se ha modificado en los últimos años por las estrategias llevadas a cabo desde el Museo de Arte de Lima, las cuales, sin embargo, no han cancelado las discusiones sobre la ausencia del MAC-Lima a la que se hace referencia en este texto.



FIGURA 1. Presentación del LiMAC en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, España (Fotografía Sandra Gamarra, 2005; cortesía: LiMAC).

Fernando Bryce, presentado por primera vez en el marco de Micromuseo en 1999.

El LiMAC de Sandra Gamarra es sin duda una de las experiencias museotópicas más interesantes. También con base en el vacío museal, la artista articula un espacio de relación que, si bien no existe en una sede fija, se “presenta como un museo real a través de las diversas maneras en que los museos reales llegan a Lima; es decir, mediante *souvenirs*, catálogos e impresos” (Gamarra 2005).

La primera manifestación del LiMAC fue la circulación de objetos de recuerdo del museo mismo, al que fue incorporando una colección conformada, con base en imágenes tomadas de catálogos de arte, por óleos de la propia Gamarra: “La colección del LiMAC, materializada por medio de la pintura, es real. La pintura resulta el medio elegido para crear obras reales a partir de las imágenes impresas de las obras originales” (Gamarra 2005). La base principal del museo se articula en función de su página web, aunque esto no significa que deba considerarse como un museo *online*, ya que realiza exposiciones de su propia colección en diversos lugares físicos de exhibición.

Así, desde el año 2002 el LiMAC ha problematizado los distintos aspectos que conforman el museo, desde los *souvenirs* y las visitas guiadas, hasta la colección y la librería. Inicialmente exhibido como “museo-manta”, en él los *souvenirs* y objetos se mostraban emulando la figura del vendedor ambulante urbano, que hace suyo un lugar en la ciudad para ofrecer sus mercancías. Esta práctica, típica en todos los países latinoamericanos, da cuenta no sólo del comercio ambulante sino también de las imitaciones de las marcas reconocidas que se ponen a la venta. La firma internacional de indumentaria o tecnología es apropiada en la periferia por la comercialización de la imitación.



FIGURA 2. Proyecto arquitectónico LIMAC, Estudio Productora, México (Render Estudio Productora, 2006; cortesía: LIMAC).

Esta institucionalidad-otra se configura también en su proyecto arquitectónico. El LIMAC propone una edificación invisible, un espacio enterrado en el desierto ubicado al lado de una de las carreteras de acceso a la ciudad de Lima, en contraposición al museo-firma que se plantea como un acento arquitectónico en el espacio urbano. A la *visibilidad* del museo global Gamarra contraponen la fisura en la tierra misma del desierto peruano.

Si, como lo plantea Hal Foster (2004: 37), los museos de arte contemporáneo utilizan las dimensiones del arte de posguerra y, como en los casos Guggenheim, hacen de lo gigantesco lo espectacular, Gamarra propone un museo sin fachada: donde todo lo que puede verse es simplemente desierto. Al museo-marca como mecanismo de *gentrification* en la ciudad contemporánea le opone un museo fuera de la ciudad, y así hace de esa arquitectura la posibilidad misma de una museotopía crítica.

La segunda experiencia a la que haré referencia es la que Gustavo Buntinx ha desarrollado desde mediados de los ochenta, sin duda una de las museotopías más complejas del ámbito latinoamericano. Micromuseo se ha convertido en una de las estrategias críticas más visibles, que, por ejemplo, ha tenido un lugar protagónico en la Trienal de Chile (2009) y en los más variados circuitos de exhibición, y ha permitido, a su vez, vehicular otras operaciones museotópicas, como el Museo Hawai de Fernando Bryce. Micromuseo, al igual que el LIMAC de Gamarra, es una estrategia surgida desde la ausencia de un museo de arte moderno o contemporáneo. Pone en juego, asimismo, otras dos problemáticas comunes a las museotopías latinoamericanas: la reflexión sobre los procesos económico-sociales y el papel del campo artístico.

Para el primero de los elementos del par, Micromuseo plantea varias cuestiones. La carencia de una institución

da cuenta de una ausencia más importante: la de una iconografía que responda a los sectores excluidos de la sociedad peruana. Una institución que siguiese la imagen clásica de museo nacional buscaría cancelar las fricciones y las contradicciones de la sociedad; Micromuseo, por el contrario, utiliza estas últimas como “principio dinamizador”. Las palabras de Anderson reaparecen nuevamente en Buntinx (2006b: 175), en tanto que concibe la práctica artística como “un agente crítico de una ciudadanía nueva” en una “comunidad inimaginada donde ningún presente cancela todos los pasados irresueltos que se derraman sobre nosotros”.

Micromuseo se configura como una estrategia itinerante: no se trata

simplemente de acumular los objetos, sino de hacerlos circular. En este sentido problematiza también la tensión entre la ciudad “modernizada”, utopía de los procesos neoliberales de la década de 1990, y la ciudad de los gigantes mercados callejeros, traspasada por la iconografía completamente diversa de un pop desenfadado, insolente y salvaje. En palabras del propio Buntinx (2006b: 175): “una *musealidad promiscua*, donde las obras llamadas artísticas coexisten con productos masivos u objetos reciclados, además de notables ejemplos de la múltiple creatividad popular”.

Por otro lado, las prácticas de Buntinx aluden directamente a la realidad política peruana, dos de las cuales resultan paradigmáticas: la escopeta artesanal “hechiza”, recientemente expuesta en la Trienal de Chile y que pertenece a la colección de Micromuseo. Este objeto lo construyó un campesino de Ayacucho, finalmente asesinado por Sendero Luminoso, para su defensa personal. El otro ejemplo de la vinculación directa con la realidad política peruana fue la exposición *Emergencia artística. Arte crítico 1998-1999*. Aquí Micromuseo tomó como lugar de exhibición una mansión colonial destruida, ubicada en las cercanías del convento de San Francisco. La exposición buscaba, según Buntinx, contraponerse a los centros de poder en Lima y ejercer una resistencia simbólica al gobierno de Fujimori.

Ahora bien, junto con una reflexión sobre los procesos políticos contemporáneos, Buntinx también coloca su museotopía como posición crítica al sistema de circulación nacional y global del arte:

Su horizonte no es global sino “glocal”, por utilizar un término de relevancia para discusiones como las que afrontamos. Su fantasía originaria es la de un museo rodante, un museo ambulante, sin directores ni administradores, pero con chóferes y cobradores, con “palancas”, dateros, ruterros,

mecánicos. Con paraderos oficiales y otros clandestinos. Con unidades formales y otras “piratas”. Con flexibilidad infractora otorgada por licencias de manejo artístico que no reconocen normas establecidas de tráfico cultural, modificando los modelos primermundistas que los informan, subvirtiendo hasta las estrategias transnacionales de subversión cultural. De la apropiación a lo (in)apropiado, del pop cosmopolita al pop *achorado*, de la deconstrucción a lo reconstructivo (Buntinx 2006b: 174).

Las estrategias en la periferia se rearticulan, se reapropian y se repolitizan. El lema de Micromuseo: “al fondo hay sitio”, tomado de los “llenadores” de los transportes públicos, da cuenta de que al momento de elegir las producciones no hay un criterio exclusivo. Esta posición pretende poner en circulación prácticas artísticas sin espacios de exhibición en tanto “preservación, investigación y promoción de nuestra cultura crítica” (Buntinx 2006b: 183).

Justo Pastor Mellado, en *El curador como productor de infraestructura* (2002), al cual también refiere Buntinx, hace una distinción entre el curador de servicio y el curador como productor de infraestructura. En el primero de los casos el guión curatorial sería una “edición local de un guión asignado por los criterios de validación de las industrias de exposiciones” (Mellado 2002), “relativas —agregará el autor— al fortalecimiento de la ‘vanidad’, tanto de los Estados como de los multinacionales”. Si esta alternativa supone una relación de subordinación de los modelos historiográficos y curatoriales de la periferia respecto del centro, el curador como creador de infraestructura subvierte esa relación, la deconstruye para crear nuevos relatos:

[...] el curador como productor de infraestructura es aquel que debe subordinarse a este objetivo de recuperación del síntoma; de las obras como síntoma de las identificaciones en curso, inscritas sobre una trama estratificada de determinaciones orgánicas, musealmente determinadas (Mellado 2002: 11).

Si el curador de servicio es hablado “por la institución”, el curador de infraestructura opera desde la *ditensión*: dicho en términos simples, “desde y por el deseo de casa” (Mellado 2002:11). Así, nuevamente, no sólo se pone en relevancia la importancia crítica de las prácticas curatoriales sino cómo éstas generan deseo a partir de tener su origen en una ausencia, como la de un museo de arte moderno, o de la visibilidad de determinadas producciones.

Estrategias ante la crisis: Buenos Aires

El panorama en Buenos Aires no cuenta con museotopías con las características desarrolladas por Buntinx o Gamarra. Sin embargo, surgen varias prácticas que, si

bien son diferentes, resultan interesantes en función de la utilización de estrategias microinstitucionales como mecanismos críticos.

Analizaremos dos producciones artísticas que resultan significativas en tanto posibilidades de reflexión sobre el papel del museo como forma crítica en el contexto latinoamericano: la experiencia *Ferro-carriles Argentinos*, de Patricio Larrambeberé, y *Ensayo sobre un museo libertario*, de Magdalena Jitrik. Ambas estrategias intervienen museos-archivo de algún modo olvidados, que no pertenecen al circuito del arte, y los utilizan como forma de contraponer los inicios de la crisis frente a utopías modernas (González 2010).

La primera de estas estrategias, *Ferro-carriles Argentinos*, realizada en el Museo Nacional Ferroviario en 1998, se inscribe en un contexto más amplio de acciones elaboradas por Patricio Larrambeberé antes y después de esta exposición. Entre ellas cabe destacar la creación, en 1998, de *Abte*, una agrupación que buscaba mantener la memoria de los boletos tipo Edmondson usados antiguamente en el sistema ferroviario, las “24 reflexiones sobre nuestro presente ferroviario”, de 1999, y la muestra, en el año 2002, *Abte: Sede temporaria*, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

De esta serie de intervenciones nos interesa resaltar varios elementos. En primer lugar, su objetivo principal era posicionarse críticamente ante el proceso de privatización del sistema ferroviario, que implicó el aislamiento de ciudades del interior del país y la pauperización de las comunicaciones dentro de la ciudad. En este contexto, en la muestra *Ferro-carriles Argentinos*, Larrambeberé recupera imágenes y archivos, y realiza sus propias producciones con representaciones de las estaciones del conurbano bonaerense. La inclusión de estas últimas, realizadas en óleo sobre lienzo, representaba la contraparte de las protestas sociales generalizadas en la Capital Federal llevadas a cabo por sectores de la provincia excluidos por las políticas neoliberales.

En segundo lugar la exposición tiene lugar en el Museo Nacional Ferroviario, donde las obras adquieren sentido en el propio contexto y, a su vez, avivan la potencia crítica del mismo museo (González 2010: 21-22). Larrambeberé pone en juego la obra en su vinculación con el lugar y lo hace a partir de su intervención dentro de un museo que no pertenece al circuito del arte. Por otro lado, esta misma estrategia se completa con la creación de una agrupación que colecciona boletos, una exposición en el Museo de Arte Moderno y una intervención urbana.

En sus prácticas, el tren deja de ser para el artista un medio de transporte o una mera metáfora de exclusión, para convertirse en un vínculo afectivo con una actividad perdida, con una estación abandonada o, como en el caso de *Abte*, con un antiguo sistema de impresión de boletos. El desmantelamiento del sistema ferroviario es, a su vez, la desarticulación de la utopía moderna de la Argentina de principios de siglo xx, elemento que se recupera a finales



FIGURA 3. *Ferrocarriles Argentinos*, Museo Nacional Ferroviario, Argentina (Fotografía Patricio Larrambebere, 1998; cortesía del artista).

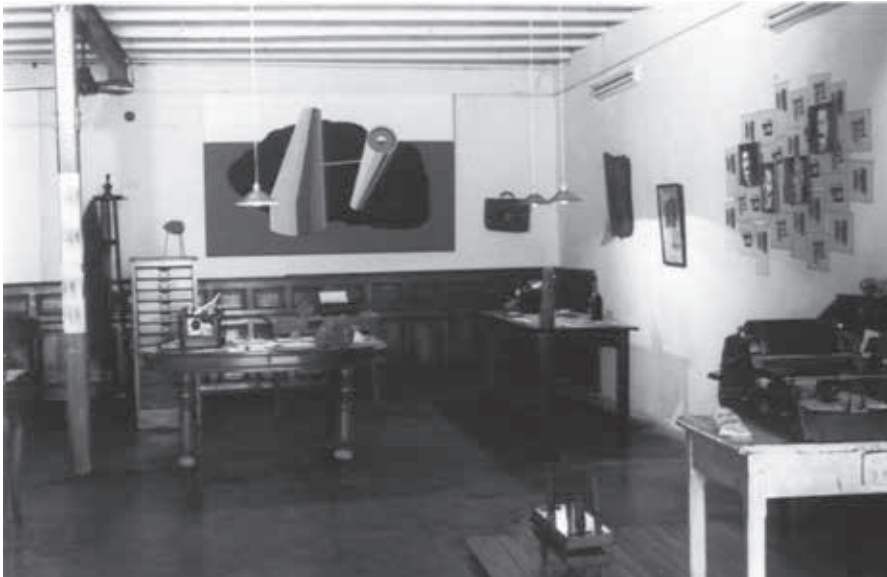


FIGURA 4. Ensayo de un Museo Libertario. Federación Libertaria Argentina (Fotografía Magdalena Jitrik, 2001; cortesía de la artista).

de la década de 1990, frente a los inicios de la crisis de otro modelo, en este caso el liberal.

La segunda de las producciones que destacaremos es la que Magdalena Jitrik realiza en la sede de Federación Libertaria Argentina (2000-2001), una agrupación anarquista con gran preeminencia política durante todo el siglo XX. En el contexto del supuesto fin de las ideologías, Jitrik busca reflexionar sobre las actividades de los anarquistas a partir de un “ensayo de un museo”. Éste, en palabras de Valeria González (2010), no se posiciona como lugar meramente de conservación, sino como un proceso de repolitización y revitalización de una de las

grandes opciones de transformación política desarrolladas durante el siglo XX.

Ambas producciones tienen puntos en común. En primer lugar, no son realizadas como respuesta directa a la crisis económica, política y cultural argentina del 2001, sino con anterioridad a ésta, dentro de un “contexto de crisis” que ya se había puesto en juego en las problemáticas artísticas antes de los hechos de diciembre. Dentro de este ambiente los artistas intervienen dos lugares: un museo y una federación, en función de prácticas atravesadas anacrónicamente —en el sentido elaborado por Didi-Huberman— para plantear críticas directas a las políticas neoliberales desarrolladas durante la década de 1990.

En segundo lugar, ambos buscan “reavivar la potencia crítica” de los lugares de circulación, denunciando su neutralidad y utilizando estrategias que apuntan directamente a los museos: en el caso de Larrambebere, interviniendo un museo ya existente y, en el de Jitrik, creando un “ensayo” de museo dentro de la Federación. Ninguno de los dos buscó erigir esas instituciones como lugares de certidumbre, sino que intentaron recuperar experiencias políticas y de desarrollo desarticuladas durante el periodo neoliberal; obligando a los espectadores a “que elaboren su propia traducción para apropiarse de la “historia” y hacer de ella su propia historia” (Rancière 2010: 27).

Tanto Larrambebere como Jitrik reactualizan, en un momento en que la ciudad era vista como lugar de crisis, dos utopías modernas que tu-

vieron gran importancia en las transformaciones políticas de principios de siglo: los ferrocarriles y el anarquismo. El primero proponía una lectura de la ciudad en función de la política “modernizadora” de la Argentina agroexportadora; el ferrocarril construía un recorrido de la ciudad que se vinculaba directamente con esa estructura económica. El segundo, la exposición de Jitrik, muestra a la ciudad de las protestas, de las movilizaciones, como lectura disímil de lo urbano frente al modelo de Argentina presentada por Larrambebere.

En un artículo publicado en la revista *AdVersus*, Fredric Jameson (2006) sostenía que las utopías surgían

al momento de la suspensión de lo político: cuando el sistema parece inamovible, se abre el momento utópico: “en esa distancia entre el sistema inmutable respecto a la agitación turbulenta del mundo real parece abrir un momento de libre despliegue de ideaciones y creaciones en la propia mente o la imaginación” (Jameson 2006). Al momento en que el sistema mismo está en verdadero peligro o en vías de perder su legitimidad, para Jameson las reivindicaciones se vuelven mucho más concretas, y la política, de algún modo, posible.

Las dos últimas prácticas artísticas que he mencionado podrían entenderse en los términos a los que se refiere Jameson. A finales de la década de 1990 las protestas sociales se intensificaron, pero las posibilidades ciertas de una crisis completa del sistema, de su pérdida de legitimidad y de su crisis radical, sólo se pondrían en juego unos pocos años después. Larrambebere recupera los ferrocarriles como elemento de desarrollo fundamental de la Argentina moderna y Jitrik reaviva la memoria de un movimiento de transformación radical del sistema; ambos desde las posibilidades críticas de un museo ya establecido, pero “olvidado”, y de un “ensayo museal” en el contexto de una Federación.

Así como en el resto de las museotopías mencionadas, en estas dos estrategias también puede verse la problemática referida al campo del arte y sus procesos legitimadores durante los noventa en Buenos Aires. Ni las obras pictóricas de Larrambebere ni las de Magdalena Jitrik se correspondían “con las apropiaciones desenraizadas y autocomplacientes del arte posmoderno” (González 2010: 36). En primer lugar, no entraban dentro del parámetro estilístico de las producciones que se realizaban en el Centro Cultural Rojas, que fue, durante los años noventa, una de las instituciones legitimadoras más importantes del campo artístico porteño. Pero, en segundo lugar, tanto la obra de Larrambebere como la de Jitrik continúan desarrollándose luego de los hechos del 19 y el 20 de diciembre de 2001, y entran en contacto directo con los colectivos artísticos que tuvieron amplia visibilidad y participación en las protestas sociales de aquellos tiempos.

Conclusión

Este texto surge a partir del desafío que significa encontrar paralelismos entre las producciones de creación “microinstitucional” en el campo del arte latinoamericano durante los últimos años. La pregunta principal radica en plantear por qué el museo, una institución ligada tan fuertemente a la modernidad, puede utilizarse como una herramienta crítica a finales de siglo XX.

En primer lugar, aquí se ha referido la crítica tradicional a los museos que se centra en su vinculación con los procesos de formación del Estado nacional, y, fundamentalmente, como mecanismos dentro de los procesos de formación vertical de identidad. Muchas de las estrategias

de las primeras operaciones de crítica institucional internacional hacen hincapié sobre este aspecto. Sin embargo, dentro del contexto latinoamericano, el campo del arte se ha configurado de un modo distinto, y las prácticas museotópicas, antes que problematizar la relación entre el museo y la nación, pueden nacer ante la ausencia de un museo de arte, como es el caso de Micromuseo o del resto de las experiencias limeñas.

En segundo lugar, se ha hecho referencia a dos contextos disímiles, tomando casos modélicos para cada una de estas ciudades. Si bien no se trata de una enumeración exhaustiva, ni pretende serlo, el objetivo se centró en poder analizar comparativamente estas diversas estrategias para pensar cómo operan dentro del contexto de los procesos políticos contemporáneos. Justamente la vinculación de estas prácticas con el contexto político regional nos lleva a subrayar sus características particulares respecto de otras estrategias de creación institucional, como las desarrolladas por Marcel Broodthaers y su *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, o de otras prácticas tradicionales de crítica institucional. Hemos planteado, entonces, dos problemáticas comunes a estas estrategias: por un lado, la reflexión sobre los procesos de desmantelamiento del Estado y de cómo en América Latina aparecen procesos políticos de “modernización”, vinculados con el neoliberalismo, que implicaban la exclusión de grandes sectores de la sociedad; y, por el otro, el cuestionamiento sobre cómo estas operaciones controvierten las relaciones internas en el campo del arte y los procesos de legitimación-exclusión que se generan por dentro del mismo.

Por su extensión, el artículo ha dejado pendientes dos ámbitos de análisis. Uno, la incorporación de otras ciudades latinoamericanas donde también pueden encontrarse estrategias similares durante el mismo periodo. Esto permitiría, por ejemplo, investigar cómo se vinculan las distintas prácticas museotópicas entre sí. Al segundo correspondería analizar cómo estas estrategias “itinerantes” han circulado desde los años noventa por los espacios de exhibición, lo que llevaría a estudiar cómo estas operaciones han sido exhibidas en otras ciudades y en bienales de arte o exposiciones de arte latinoamericano contemporáneo. Este último aspecto haría posible abordar, por ejemplo, cómo se ha interpretado y resignificado cada una de estas obras en los diversos espacios.

Finalmente, estas estrategias representan un elemento que necesariamente ha de abordarse comparativamente para poder entender cómo se van articulando estas operaciones que, parafraseando a Gerardo Mosquera, conforman el paradigma de un arte que no se construye ni para lo local ni para lo global, sino “desde” América Latina, con sus fracturas, sus apropiaciones y sus desafíos.

Referencias

- Bourdieu, Pierre y Alain Darbal
2003 *El amor al arte. Los museos europeos y su público*, Barcelona, Paidós.
- Buchloh, Benjamin
1990 "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", *October*, 55:105-143.
- Bürger, Peter
1997 *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Buntinx, Gustavo
2006a "Communities of Sense / Communities of Sentiment: Globalization and the Museum Void in an Extreme Periphery", en Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja y Tomás Ybarra-Frausto (eds.), *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham y Londres, Duke University Press, 218-246.
2006b "Una musealidad mestiza, una musealidad promiscua, nuevas rutas para un micromuseo", ponencia presentada en el encuentro, *10 000 francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto)*, Universidad Internacional de Andalucía, Jaén, 15 y 18 de diciembre.
2009 "Que la diferencia refulja", *Revista Ramona* 89:39-44.
- Connor, Walker
1998 *Etnonacionalismo*, Madrid, Trama.
- Duncan, Carol
1991 "Art Museum and the Ritual of Citizenship", en Ivan Karp y Steven Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington / Londres, Smithsonian Institution Press, 88-103.
- Duncan, Carol y Wallach, Alan
1978 "The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual", *Marxist Perspectives* 4:28-51.
1980 "The Universal Survey Museum", *Art History* 3: 447-469.
- Foster, Hal
2001 *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.
2004 *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal.
- Fraser, Andrea
2005 "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum* 44: 278-283.
- Gamarra, Sandra
2005 "El LiMAC en el Musac", en *Catálogo Emergencias*, León, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, documento electrónico disponible en [<http://www.li-mac.org/index.php?id=41>], consultado en noviembre del 2011.
- González, Valeria
2010 *En busca del sentido perdido, 10 proyectos de arte argentino. 1998-2008*, Buenos Aires, Editores Papers.
- Holmes, Brian
2007 "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones", *Brumaria 8: Arte y revolución*, documento electrónico disponible en [<http://brumaria.net/publicacionbru8.html>], consultado en noviembre del 2011.
- Jameson, Fredric
2006 "La política de la Utopía", *AdVersus, Revista de Semiótica* 6-7, agosto-septiembre, documento electrónico disponible en [http://www.adversus.org/indice/nro6-7/articulos/articulo_jameson.htm], consultado en noviembre del 2010.
- Medina, Cuauhtémoc
2002 "Pseudomuseos: sobre el Museo Salinas y otros ejemplos de la museografía parasitaria en México", ponencia presentada en el Aula Magna del Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, México, 27 de abril.
- Mellado, Justo Pastor
2002 El curador como productor de infraestructura, documento electrónico disponible en [www.sepiensa.cl/ed_digital/mellado_de_un_modo_elusivo.html], consultado en julio del 2011.
2003 "Historias locales, archivos, musealidad", *Huellas* 3:50-54.
- Nowotny, Stefan
2006 *Anticanonización. El saber diferencial de la crítica institucional*, documento electrónico disponible en [<http://transform.eipcp.net/transversal/0106>], consultado en noviembre del 2010.
- Rancière, Jacques
2010 *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- Raunig, Gerald
2009 "Instituent Practices, No. 2: Institutional Critique, Constituent Power and the Persistence of Instituting", en Gerald Raunig y Gene Ray (eds.), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Londres, Mayfly-books, 173-185.
- Smith, Anthony
1997 *La identidad nacional*, Madrid, Trama.
- Steyerl, Hito
2006 *La institución de la crítica*, documento electrónico disponible en [<http://transform.eipcp.net/transversal/0106>], consultado en noviembre del 2010.

Resumen

En este ensayo se ponen en relación prácticas artísticas contemporáneas que se apropian de la noción misma de museo de arte para redimensionar su sentido y proponer modelos museológicos alternativos. El análisis se circunscribe a las producciones de artistas en dos contextos urbanos específicos: Lima y Buenos Aires. En la primera ciudad, se examinan las prácticas de creación institucional denominadas “museotopías”, que surgen ante la falta de museos de arte contemporáneo en la ciudad. Luego, se exploran dos estrategias en Buenos Aires que pretenden reconfigurar objetivos y estrategias concretas de museos existentes. Ello sirve para plantear dos problemáticas fundamentales que se consideran comunes a estas estrategias. En primer lugar, la reflexión sobre los procesos de desmantelamiento del Estado y de exclusión de grandes sectores de la sociedad. En segundo lugar, la forma en la que estas operaciones cuestionan las relaciones internas en el campo del arte y los procesos de legitimación-exclusión que se generan por dentro del mismo.

Palabras clave

Museo, crítica institucional, arte contemporáneo.

Título en inglés: “The Museum through the artist: institutional strategies in Lima and Buenos Aires”

Abstract

This essay analyzes contemporary artistic practices that appropriate the notion of an art museum to reshape its meaning and propose alternative museological models. The focus of the critique is on artists' productions from two specific urban contexts: Lima and Buenos Aires. In the former, creative institutional practices called “museotopías” are examined, resulting from a lack of contemporary art museums in the city of Lima. In the latter, two strategies that reconfigure concrete objectives and strategies of existing museums in Buenos Aires are explored.

The analysis poses two fundamental problems that are common to both strategies: on one hand, reflection on the process of dismantling the State and the exclusion of large sectors of society, and on the other hand, the way in which these works question the internal relation in the art world and the processes of legitimation and exclusion that are generated within it.

Keywords

Museum, institutional critique, contemporary art.



La intervención de riesgo, vía para revitalizar el patrimonio construido.

Entrevista con Felipe Leal

Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes

Profesor y exdirector de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Felipe Leal Fernández (México, D.F., 1956) fue coordinador de Proyectos Especiales de la UNAM (2005-2008), antes de ser nombrado Autoridad del Espacio Público de la Ciudad de México, figura creada para proponer, normar y coordinar los trabajos encaminados a recuperar y mejorar el espacio público en la capital. Desde 2009, es secretario de Desarrollo Urbano y Vivienda (Seduvi) del Gobierno del Distrito Federal. A lo largo de su carrera como profesional independiente y como servidor público ha tenido oportunidad de intervenir a diferentes escalas, desde la doméstica hasta la urbana, sobre patrimonio construido.

Entre sus trabajos particulares en el campo de la intervención arquitectónica destacan las remodelaciones de casas habitación para intelectuales y artistas de la talla de Gabriel García Márquez, Alejandro Rossi, Juan Villoro, y Alejandro Aura y Carmen Boulosa, así como adecuaciones para establecimientos comerciales o culturales, como El Hijo del Cuervo en Coyoacán, la Casa Refugio Citlaltépetl en la colonia Condesa y las oficinas para la revista *Artes de México* en la colonia Roma. Sus trabajos en el ámbito público van desde las intervenciones que realizó en la Facultad de Arquitectura cuando fue su director (1997-2005), hasta las más recientes en zonas emblemáticas de la ciudad, como la calle Madero en el Centro Histórico y la Plaza de la República.

Felipe Leal complementa sus actividades con la difusión de la cultura arquitectónica a través de su programa "En el Espacio y en el Tiempo", que lleva más de 15 años de transmisión ininterrumpida por Radio UNAM. Esta entrevista, en la que desgrana algunas de sus reflexiones sobre la preservación y la revitalización de nuestro patrimonio construido, tuvo lugar el 25 de octubre de 2011 en la librería Rosario Castellanos del Fondo de Cultura Económica, que forma parte del Centro Cultural Bella Época, buen ejemplo de lo que él llama *intervenciones de riesgo*, en este caso, por la reforma radical que el arquitecto Teodoro González de León realizó en lo que fuera el cine Lido, rebautizado más tarde como Bella Época, en la colonia Condesa.

JUAN IGNACIO DEL CUETO (JIC): ¿Nos podrías hablar de tu experiencia en el campo de la intervención en el patrimonio construido tanto a escala arquitectónica como urbana?

FELIPE LEAL (FL): Muchos de mis primeros proyectos fueron de rearquitectura, es decir, intervenciones sobre edificios existentes. Cuando acometía un proyecto de remodelación o ampliación, partía de alguna preexistencia, cuyo potencial explotaba aprovechando la infraestructura: la adaptaba, la intervenía para darle un nuevo uso respetando su estructura o sus elementos destacados. Una de las primeras experiencias que tuve en este sentido fue El Hijo del Cuervo, en el Jardín Centenario de Coyoacán, una casona antigua que se adaptó como centro cultural por encargo de Alejandro Aura y Carmen Boullosa.

JIC: ¿Cuáles fueron tus primeras intervenciones en el ámbito público?

FL: Cuando fui director de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, nuestra sede tenía muchos agregados que se le habían ido haciendo con el tiempo y que demeritaban su calidad: divisiones, cancelas, muros pintados de diferentes colores, además de problemas de origen. Ante el requerimiento de nuevos espacios, acometimos varias reformas con la propuesta de “crecer hacia adentro” eliminando añadidos para recuperar su aspecto original y aprovechando los sótanos del edificio. Empezamos por quitar la pintura con la que se habían ido cubriendo los muros tras los movimientos del 68 y del autogobierno; gradualmente fuimos rescatando el color natural de la vitricota en los muros, quitamos cancelas y divisiones, remodelamos las aulas y recuperamos la imagen de los talleres. Para hacer la cafetería que requería la escuela, quitamos el arriate pétreo que ocupaba la parte central del vestíbulo y en su lugar hicimos, siendo muy respetuosos de los pavimentos y la envolvente del patio, una oquedad que genera el “patio inglés” que hoy existe, un vacío que permite aprovechar el sótano para ubicar las mesas, creando un espacio de triple altura, ideal para la convivencia de alumnos y profesores.

También ampliamos la Biblioteca Lino Picaseño mediante la ubicación, en el sótano, del acervo abierto y la sala de lectura con ventanales hacia el patio de los pinos, y remodelamos el teatro Carlos Lazo. El planteamiento, también respetuoso de la envolvente general, en ningún momento transgredió el espíritu original del edificio; al contrario, resaltó, por medio de una intervención muy sutil que revaloró y realzó muchos de los elementos que le daban carácter, los valores que se habían ido perdiendo.

JIC: Una de las labores fundamentales de los servidores públicos debería ser la de impulsar la puesta en valor de nuestro patrimonio construido. En ese sentido, promoviste la idea de nominar a Ciudad Universitaria

(CU) para su inscripción en la Lista de Patrimonio Cultural de la Humanidad de la UNESCO.

FL: A partir de las intervenciones en la Facultad de Arquitectura, siendo todavía su director, empecé a ver que algunas partes del campus de CU eran susceptibles de mejorarse o recuperarse.

Era preocupante ver cómo, con los años, los espacios de gran riqueza plástica con que cuenta la UNAM se habían vulnerado con nuevas edificaciones o agregados que alteraban y demeritaban su valor. Haciendo una proyección, era evidente que si eso no se controlaba, en unos cuantos años el crecimiento natural de la UNAM, sumado a la inquietud de muchos directores de facultades o escuelas, que de pronto necesitaban más espacio en sus instalaciones pero no tenían conocimiento o sensibilidad arquitectónica, llevaría a desconfigurar esa maravilla que nos legaron los constructores de CU.

Se planteó que, antes de que se violentase el espíritu de su casco histórico, había que protegerlo y, sobre todo, revalorarlo, actuando no con una protección conservadora, sino con una preservación dinámica, pues no queremos que se limite su vitalidad o que no se toque para conservarlo. Tiempo atrás, varios universitarios habían impulsado una iniciativa para proponer a CU como patrimonio de la humanidad, la cual no había fructificado por diversas razones. Entonces decidimos retomar la idea y plantearla al rector en turno, el doctor Juan Ramón de la Fuente, quien la aceptó para dar un paso adelante en la recuperación del espacio y del orgullo universitarios, éste tan golpeado tras la huelga de 1999. Fue un largo proceso que duró cerca de tres años: logramos, primero, la declaratoria de Monumento Nacional, y extendimos después todos los procedimientos hasta que finalmente, en el 2007, la Ciudad Universitaria fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad.

JIC: ¿Cómo protege esta declaratoria a la Ciudad Universitaria?

FL: La protege a través de diversos mecanismos dentro de una poligonal definida que va desde el Estadio Universitario, al poniente, hasta la Facultad de Medicina, en el otro extremo, y del corredor de la Facultad de Filosofía y Letras, al norte, hasta los campos deportivos detrás del Instituto de Ingeniería, al sur; ésta es la zona a la que nos referimos cuando hablamos del “casco histórico” de CU, en la que ya no se podrá construir nada con superficie de contacto. Así se ha evitado que se lleven a cabo proyectos tan descabellados como uno que en su momento me alarmó: para solucionar el cupo de autos pretendían levantar pisos sobre algunos estacionamientos del campus, como el de Química. Y de esa circunstancia surgió otro programa importante, el del PumaBús.¹

¹ Para conocer más detalles acerca de este sistema de transporte que

JIC: El cual es otra forma de intervención: plantear estrategias o actuaciones que permitan recuperar espacio público.

FL: En este caso, el planteamiento fue no construir esos estacionamientos, sino sacar del Circuito Interior la gran cantidad de automóviles que se estacionaban sobre la vialidad y mandarlos al Estadio Olímpico de CU, preservando así el paisaje del campus.

JIC: Tras tu paso como director de la Facultad de Arquitectura, fuiste nombrado coordinador de Proyectos Especiales de la UNAM. En los años que estuviste al frente de esa coordinación se realizaron varios proyectos de intervención no sólo en CU, sino en todos los campus que la UNAM tiene en el país. En esta labor hubo aspectos polémicos,² como la construcción del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), en el Centro Cultural Universitario: un edificio potente y protagonista sobre un conjunto armónico y consolidado construido 30 años antes.

FL: El terreno destinado originalmente para el MUAC estaba al oriente, en el estacionamiento que está detrás de la Sala Nezahualcóyotl, y pensamos que eso no iba a aportar nada al conjunto: había que aprovechar la oportunidad para hacerle un acceso digno al Centro Cultu-

ofrece la UNAM al interior del campus de Ciudad Universitaria, visítese PumaBús: [<http://www.pumabus.unam.mx>].

² Véase Vázquez Ángeles 2011: 34-37; Leal 2007: 148-156.

ral Universitario, que no tenía una entrada peatonal, pues se llegaba siempre a través de los estacionamientos. La idea, entonces, fue hacer el nuevo museo en ese sitio para crear una explanada de acceso que reprodujera un poco el criterio de la explanada de Rectoría y recuperara la característica de los grandes espacios abiertos de Ciudad Universitaria.

Se planteó, pues, una plaza de acceso que vestibulara y articulara la Sala Nezahualcóyotl con el nuevo museo y los demás edificios, abriendo la perspectiva al conjunto. El arquitecto Teodoro González de León hizo un edificio que representa un nuevo ciclo de la Universidad, y creó una explanada con accesibilidad universal que, por medio de una rampa continua, te permite llegar a *la Neza* sin toparte con escalones ni otros obstáculos (Figura 1).

JIC: El Jefe de Gobierno del Distrito Federal, Marcelo Ebrard, creó en 2008 una nueva figura: la Autoridad del Espacio Público de la Ciudad de México. Tú fuiste el primer titular y desde ahí acometiste una serie de proyectos de recuperación de espacio público.

FL: La constante es que hemos hecho propuestas *de riesgo* para enaltecer el patrimonio. Desde la Autoridad del Espacio Público hemos tenido la oportunidad de llevar la experiencia previa de Ciudad Universitaria a otras proporciones, a la gran escala de la Ciudad de México.

La primera intervención de importancia fue la peatonalización de la calle Madero. En recorridos de análisis por



FIGURA 1. Explanada de acceso al MUAC, Centro Cultural Universitario (Fotografía Didier Gutiérrez Román, 2012; cortesía: Felipe Leal).

esta vía emblemática del Centro Histórico constatamos que la transitaban autos con pocos pasajeros y muchos peatones que por aceras angostas y repletas de gente caminaban “rengueando”, con un pie en la banquetta y otro en el arroyo, sin posibilidad de contemplar los edificios... además, nos percatamos de que ninguna construcción tenía acceso vehicular: la Casa de los Azulejos, el Palacio de Iturbide, la iglesia de la Profesa, La Esmeralda, la Torre Latino, el templo de San Francisco, el hotel Majestic. Los edificios de Madero no tienen entrada para coches... un absurdo: una calle de paso donde ninguno de los autos que entraba lo hacía para acceder a un inmueble; los automovilistas la tomaban sólo para llegar al Zócalo y dirigirse hacia el sur.

La propuesta consistió en mandar a los autos por Cinco de Mayo, que es más ancha, cambiarle el sentido para que entren desde el Eje Central hacia el Zócalo y tengan como remate visual las torres de Catedral, y así poder hacer peatonal la calle Madero (Figura 2).

JIC: Pero no todos pensaban igual, hubo muchas opiniones en contra...

FL: En un principio, todos los comerciantes y los ingenieros de tránsito estuvieron en desacuerdo. Propusimos poner el ejemplo y fuimos cerrando gradualmente la calle: primero un lunes, a la semana siguiente un martes, a la otra un miércoles, siempre con la advertencia de los opositores: “bueno, les fue bien porque era lunes, o martes, ya verán cuando llegue el viernes, va a ser un desastre”; hasta que llegó el domingo y demostramos que no pasaba nada. Los comerciantes en contra decían que ni hablar, que iban a vender menos; finalmente los convencimos y la peatonalización de Madero se logró. Actualmente transitan por esta calle 120 000 personas diarias, 200 000 en fines de semana, los comerciantes venden el doble, las rentas han aumentado, las actividades se han multiplicado: el área está viva durante la noche porque está muy bien iluminada y además te permite caminar con parsimonia, disfrutar la riqueza de los edificios, que son magníficos: uno *art déco*, uno funcionalista, otros barrocos o eclécticos. La gente camina zigzagueando, se detiene en las bancas-escultura de bloques de mármol que hizo Jorge Yázpik; se introdujo vegetación para hacerla más amable y se hizo un “lomo” sobrepuesto al arroyo para borrar la división entre calle y banquetta con un pavimento nuevo de color claro —que también fue muy criticado— que resaltara la intervención nueva.

JIC: El proyecto en la Plaza de la República y el Monumento a la Revolución fue objetado por personajes destacados e influyentes en el ámbito de la conservación,³

³ Véase Flores Marini (2011: 258-260) y notas periodísticas sobre la oposición al proyecto en *La Jornada*, “Cultura” (García Hernández 2010), *El Universal* (Sierra 2010 y Robles 2010) y *El Informador* (El



FIGURA 2. Vista panorámica de la calle Madero, Centro Histórico de la Ciudad de México (Fotografía Jean Sidaner, 2010; cortesía: Felipe Leal).

sobre todo por el nuevo elevador que, desde su punto de vista, “violentaba” el espacio arquitectónico.

FL: No hay que centrar el punto en un objeto; se trata de una regeneración urbana mucho mayor, en la que se rescataron 65 000 m² para el peatón. La intervención va desde Reforma hasta Insurgentes, todo lo que es la avenida de la República, que estaba abandonada; se reordenaron las asta banderas de todos los estados del país, se plantaron las palmas que faltaban, se quitaron carriles a los vehículos con el fin de ganar espacio para el peatón, se remozó la Plaza de la República en su totalidad. Ésta era un estacionamiento abandonado, una plaza donde se hacinaban los autos, con una utilización sobre 30% del suelo urbano; todos los demás edificios, en desuso (algunos por conflictos laborales, como el Frontón México), lotes baldíos, había unos baños públicos, y el monumento no se visitaba. Los recintos funerarios de los héroes de la Revolución, salvo el de Lázaro Cárdenas, estaban abandonados, llenos de humedades, sin iluminación.

Informador 2010). A favor véase Krieger (2011: 267-274).



FIGURA 3. Plaza de la República y Monumento a la Revolución (Fotografía Fernando Cordero, 2011; cortesía: Felipe Leal).

Entonces se hizo una intervención urbana mayor, que rescata todo el entorno mejorando las calles circundantes, uniendo desde avenida Insurgentes, a la altura de la colonia Tabacalera, hasta el edificio de la Lotería Nacional, en Paseo de la Reforma, cerca de 1 km para caminar, todo regenerado. Y además se restauró el monumento, que ninguno de nosotros había visto limpio: siempre deteriorado, con la cúpula sucia, y en cuyo sótano estaba el Museo Nacional de la Revolución, con una buena colección pero con espacios inadecuados y una museografía muy precaria. Se recuperó la cimentación de acero de lo que iba a ser el Palacio Legislativo, y se aprovechó el espacio que forman sus grandes cartelas metálicas para reubicar el museo con una nueva propuesta museográfica. La parte más rica del monumento *art déco* no es su exterior, sino su interior, que es extraordinario, toda una lección de arquitectura y de geometría, con la doble cúpula y su mirador, desde el que Juan O’Gorman pintó su famosa vista aérea de la ciudad de México. Optamos por restaurar ortodoxamente el edificio y colocar un nuevo elevador para llegar a ese mirador (Figura 3).

JIC: El famoso elevador, la manzana de la discordia...

FL: Otra intervención de riesgo, pero que teníamos clarísima: no era suficiente actuar sobre el monumento: ¿de qué nos iba a servir restaurarlo si no se visitaba? Era necesario que la plaza tuviera otros atractivos. Pusimos unas fuentes para el disfrute del público—el agua es un magneto, los jóvenes juegan y se mojan en ellas, pues son interactivas—, dando vida a la plaza y llenándola de alegría. Además, nos pareció fundamental iluminar el edificio por la noche para que reluciera su esplendor y,

sobre todo, que se pudiera subir de nuevo al mirador. Ya no lo podíamos hacer por el viejo y pequeño elevador que estuvo en la “pierna”, donde están ahora los restos de Lázaro Cárdenas, por lo que pensamos en uno nuevo, panorámico, que ascendiera por la parte central. Al principio la propuesta causó mucha polémica, pero demostramos que era la forma más sensata de permitir al público disfrutar de esas vistas con un elemento atractivo que no afecta la estructura del edificio y que, en un momento dado, puede removerse. Los detractores decían que “los monumentos no se visitan”, pero existen muchos ejemplos que prueban lo contrario: la Torre Eiffel y el Arco del Triunfo se visitan en París; el Monumento a Vittorio Emanuele II, en los foros romanos, a través de un nuevo elevador. También se visita la Mole Antonelliana, el edificio más emblemático de Turín, y se sube a su mirador por un elevador.

JIC: Todos son ejemplos de intervenciones de riesgo...

FL: El patrimonio hay que conservarlo pero hay que vivirlo, y lo mejor es hacer una preservación dinámica con toques de actualidad. Con las adecuaciones que hicimos en su momento, la Facultad de Arquitectura realzó su esplendor de los años cincuenta y le dimos nueva vida para arrancar el siglo XXI.

Después hemos seguido haciendo propuestas de riesgo para enaltecer el patrimonio, como las de CU: no era fácil sacar a los vehículos que durante años habían estacionado sobre el Circuito Interior afectando el paisaje del campus, bloqueando las perspectivas, haciendo intransitable esa vialidad y deteriorando el patrimonio, por lo que se decidió tomar una medida de riesgo con el pro-



FIGURA 4. Museo del Tequila y el Mezcal en la Plaza Garibaldi (Fotografía Fernando Cordero, 2011; cortesía: Felipe Leal).

yecto del PumaBús. De riesgo fue también proponer a CU como patrimonio de la humanidad, pues había quienes opinaban que esa idea de preservación atentaba contra el futuro de la institución, que la iba a limitar. Y volvimos a pisar terrenos pantanosos —en un área fuera de la Declaratoria— con la intervención del MUAC, que le dio otro perfil al Centro Cultural Universitario, lo reanimó, abrió un ciclo nuevo con un edificio nuevo y una nueva actividad en el conjunto: las artes visuales. Éstas fueron algunas de las acciones más fuertes que se hicieron en CU, todas ellas intervenciones de riesgo.

Y, ya como Autoridad del Espacio Público, acometimos la peatonalización de Madero, que se revitalizó, y hoy nos complacemos con la vista desde el presente de sus magníficos edificios del pasado. Intervenimos, asimismo, la Plaza de Garibaldi, otra zona emblemática de la ciudad que estaba muy abandonada, donde el planteamiento fue darle una nueva vida de día y quitarle el estigma de lugar nocturno e inseguro a través del remozamiento de la plaza, la inserción de juegos infantiles y vegetación, y la sustitución del falso pórtico-parián de los años ochenta con el nuevo edificio-lámpara que aloja al Museo del Tequila y el Mezcal, y que aporta a la plaza la luminosidad de algo contemporáneo (Figura 4).

En el caso del Monumento a la Revolución, además de hacer una cuidadosa intervención de restauración del objeto arquitectónico, revitalizamos la Plaza de la República con un pavimento claro, vivo y alegre que sustituye a aquel oscuro, sucio y triste que tenía, y hoy vemos las carriolas, las bicicletas, las sillas de ruedas; a las mamás, los niños, los ancianos, los turistas, personas de diversos sectores sociales que disfrutan el espacio, lo que demuestra que lo más importante del patrimonio es que tenga

vida. Y en este último caso, si no hubiera fuentes y elevador, no tendríamos la afluencia de público que hoy goza la plaza. Era un espacio que repelía a la gente y ahora es un polo de atracción.

JIC: Después de tu gestión como Autoridad del Espacio Público fuiste nombrado secretario de Desarrollo Urbano y Vivienda del GDF. ¿Esta nueva actividad te permite seguir haciendo propuestas de recuperación y revitalización de espacios degradados o semiperdidos?

FL: Esta figura de “Autoridad...” se creó con la preocupación de solucionar el deterioro del espacio público en la ciudad, tan abandonado durante años. Con las acciones que emprendimos se ha empezado a abatir el rezago histórico que sufre

la calidad de las áreas comunes en la capital, pero hay que seguir trabajando, ahora desde la Seduvi. La gente se queja: “Está muy bien lo que hicieron en Madero o en la Plaza de la República, pero ¿cuándo van a llegar a Izta-palapa o Milpa Alta?”, y tiene toda la razón: ahora es necesario darle continuidad a la labor; estas políticas deben mantenerse sin que importe quién sea jefe de Gobierno.

JIC: En este sentido es muy interesante la intervención que acaban de hacer a la Alameda de Santa María la Ribera...

FL: Allí se recuperó el quiosco morisco restaurando su estructura metálica, todas sus piezas prefabricadas, sus colores y sus vitrales. Y se remozó la plaza cambiando pavimentos, eliminando los escalones y desniveles que tenía, recuperando sus fuentes y su vegetación. Se rescató así el centro de un barrio emblemático de la capital, el quiosco y la alameda, que son parte de la identidad de esa colonia (Figura 5).

JIC: Nos has hablado de diversas intervenciones arquitectónicas y urbanas, en algunos casos muy potentes. ¿Has tenido algún tipo de influencia o de inspiración a la hora de emprenderlas?

FL: Siempre hay una referencia. Por fortuna he visitado muchas partes del mundo, y en cada lugar observo y me quedo con ideas que después asocio con proyectos que se están trabajando o que van surgiendo. El caso de la peatonalización de Madero tiene muchos referentes, sobre todo en Europa: me impresionó mucho la Vía Garibaldi, también en Turín, y tantas otras calles en centros



FIGURA 5. Alameda de Santa María la Ribera (Fotografía David Osnaya, 2011; cortesía: Felipe Leal).

históricos de ciudades europeas. París y Barcelona dieron en su momento un brinco cualitativo con sus intervenciones de revitalización urbana. Más recientemente —y más vinculados con nuestro contexto—, están los ejemplos de Bogotá y Medellín; los colombianos han hecho muy bien las cosas. O el caso de Nueva York, todo lo que se ha realizado para los peatones, las intervenciones en Broadway y Chelsea... Al visitar y analizar otras ciudades te quedas con lo que consideras más viable y con lo que podrías aplicar en tu contexto. Cuando visité la Mole Antonelliana en Turín, con su elevador que desemboca en la linternilla de su impresionante cúpula, el proyecto del Monumento a la Revolución ya estaba en ciernes y pensé: “por ahí puede ser”.

JIC: A mi parecer, a lo largo de esta charla ha quedado patente la importancia de las intervenciones que has ido haciendo a lo largo de tu vida profesional, ya sea en el ámbito privado o desde los puestos públicos que has tenido, ya que han logrado frenar la degradación y reactivar la vida de parte de nuestro patrimonio arquitectónico y urbano.

FL: La finalidad de estas intervenciones es, en efecto, frenar la degradación y el olvido antes de que desaparezca

un bien patrimonial, y posteriormente reanimarlo, ponerlo en escena. Me acuerdo mucho de aquella campaña de “Barcelona, ponte guapa”: hay que poner de nuevo guapa a esa mujer que se había abandonado, y reavivarla. El mejor indicador de todo esto es el uso. El patrimonio es para vivirlo hoy; la peor manera de conservar el patrimonio construido es la preservación museística anacrónica. El uso es el mejor de los cuidados.

JIC: El uso es la manera en que uno se encariña con el sitio, lo hace suyo, lo defiende y lo cuida.

FL: ¡Y se lo apropia! Todos los edificios patrimoniales se han reciclado porque la sociedad cambia, la vida cambia. No podemos congelar el patrimonio en sus orígenes, debe irse adaptando a las condiciones de su momento porque, si no lo hace, muere. La Ciudad de México debe recuperar su autoestima; es una ciudad extraordinaria que tiene muchos problemas pero también grandes cosas positivas. Hoy muchos *chilangos*, habitantes de la capital del país, están orgullosos de ella porque pueden tomar una bicicleta, porque disfrutan de una plaza bella, porque los domingos pueden salir y ser dueños del Paseo de la Reforma, que está consolidándose con nuevas construcciones, porque pueden caminar por Madero. Todo eso es

motivo de orgullo y de autoestima, y eso sólo se consigue poniendo el patrimonio del pasado en el presente para disfrute de las generaciones de hoy.

El uso es lo más importante y se trata de que las ciudades vivan, que las construcciones se renueven, y si al patrimonio se le da un uso actual y atractivo, vivirá por siempre. Y este patrimonio puede ir desde la pequeña casona abandonada que se recuperó para El Hijo del Cuervo, hasta los 65 000m² que se regeneraron en la Plaza de la República; o pueden disfrutar de él los 400 parroquianos que se reúnen en el inmueble de Coyoacán, o los miles de peatones que caminan por Madero. Y la mejor valoración es la respuesta del público que usa y vive ese patrimonio.

Al término de la entrevista, mientras veía alejarse la figura menuda, enérgica y siempre apurada de Felipe Leal, pensé en su capacidad de trabajo, que no ha dejado de sorprenderme en los 20 años que han pasado desde que nos reunió la vida académica en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, cuando él coordinaba el Taller Max Cetto y yo me incorporaba como profesor: es un arquitecto de probada capacidad proyectual, que despliega una actividad casi frenética, contagiosa, que genera a su alrededor una sinergia particular; posee una gran capacidad de organización que le sirve para guiar a quienes forman parte de su equipo interdisciplinario con ideas claras y contundentes, muchas veces arriesgadas o difíciles de digerir. Cuando alguien propone e impulsa tantos proyectos de diversa índole, en muchos casos tan polémicos y criticados —pero también tan valientes y trascendentes— como los que se han comentado aquí, queda inevitablemente expuesto a todo tipo de crítica. En mi opinión, su labor está dejando una Ciudad de México diferente para el futuro, una ciudad más amable y habitable. La distancia en el tiempo permitirá evaluar sus intervenciones más controvertidas, aquellas que han conllevado el mayor riesgo en su planteamiento y ejecución.

Referencias

Flores Marini, Carlos

2011 *Conservación del patrimonio monumental. Una biografía arquitectónica*, México, Amaltea Editores.

García Hernández, Arturo

2010 “Solicitan a Ebrard y Lujambio no instalar elevador en el Monumento a la Revolución”, *La Jornada*, “Cultura”, 21 de agosto, documento electrónico disponible en [<http://www.jornada.unam.mx/2010/08/21/cultura/a07n1cul>], consultado en febrero del 2012.

El Informador

2010 “ICOMOS-México señala irregularidades en Monumento a la Revolución”, *El Informador*, 9 de agosto, documento electrónico disponible en [<http://www.informador.com.mx/cultura/2010/224406/6/icomos-mexico-senala-irregularidades-en-monumento-a-la-revolucion.htm>], consultado en febrero del 2012.

Krieger, Peter

2011 “La revitalización necesaria del Monumento a la Revolución”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 98, 267-274, documento electrónico disponible en [http://www.analesiie.unam.mx/pdf/98_267-274.pdf], consultado en febrero del 2012.

Leal Fernández, Felipe (coord. general) et al.

2007 *Patrimonio renovado UNAM*, México, UNAM.

Mérigo, Gabriel, Enrique Lastra y Nicola Lorusso

2011 *Restauración y rehabilitación de la Plaza de la República y Monumento a la Revolución*, México, Autoridad del Espacio Público-GDF.

Robles, Johana

2010 “GDF apostó a obra que ‘dejará huella’”, *El Universal*, “Ciudad”, 20 de noviembre, documento electrónico disponible en [<http://www.eluniversal.com.mx/ciudad/104158.html>], consultado en febrero de 2012.

Sierra, Sonia

2010 “Se mantendrá elevador en el Monumento: GDF”, *El Universal*, “Cultura”, 21 de agosto, documento electrónico disponible en [<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/63664.html>], consultado en febrero del 2012.

Vázquez Ángeles, Jorge

2011 “Retrato de museo con olor a restorán”, *Casa del Tiempo*, 40, 34-37, documento electrónico disponible en [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/40_iv_feb_2011/casa_del_tiempo_eIV_num40_34_37.pdf], consultado en febrero del 2012.

Resumen

En esta contribución, Felipe Leal dialoga con Juan Ignacio del Cueto acerca de las intervenciones arquitectónicas que ha realizado a diferentes escalas en torno del patrimonio construido en la Ciudad de México a lo largo de su carrera como profesional independiente y como servidor público. De acuerdo con Leal, una constante en sus propuestas ha sido la de caracterizarse por ser *de riesgo*, es decir, intervenciones que, a través de un uso actual y atractivo, buscan revitalizar el patrimonio del pasado para disfrute de las generaciones de hoy. Algunos ejemplos emblemáticos que comenta en esta entrevista son las adecuaciones hechas en la Facultad de Arquitectura de la UNAM (1997-2005), la construcción del MUAC en el Centro Cultural Universitario, la peatonalización de la calle Madero en el Centro Histórico y la rehabilitación de la Plaza de la República con el Monumento a la Revolución, entre otros.

Palabras clave

Arquitectura, intervención, revitalización urbana, patrimonio construido.

Título en inglés: "*Risky intervention*, a way to revitalize built heritage. Interview with Felipe Leal"

Abstract

In this article, Felipe Leal talks to Juan Ignacio del Cueto about the architectural interventions that the former has made on different scales to built heritage in Mexico City throughout his career as a freelance professional and as a public servant. According to Leal, a constant in his work has been to develop so-called *risky interventions*: projects that seek to revitalize past heritage by giving it a modern and attractive use so that it might be enjoyed by today's generations. Some of the emblematic examples mentioned in this interview are the adaptations made to UNAM's Architecture faculty buildings (1997-2005), the construction of the MUAC at the Centro Cultural Universitario, to pedestrianize Madero Street in Mexico City's historic downtown district and the renovation of the Plaza de la República and the Monumento a la Revolución.

Keywords

Architecture, architectural intervention, urban regeneration, built heritage.

El relieve monumental de la diosa Tlaltecuhтли del Templo Mayor: estudio para la estabilización de su policromía

María Barajas Rocha

El 2 de octubre de 2006, el Programa de Arqueología Urbana (PAU)¹ del INAH llevó a cabo, dentro del predio de las Ajaracas-Campanas (en las calles de Argentina y Guatemala, Centro Histórico de la ciudad de México), el descubrimiento del monolito mexicana más grande conocido hasta la fecha (Figura 1).

A partir del minucioso registro arqueológico realizado, ahora se puede afirmar que la monumental pieza (de 4.17 x 3.62 x 0.83 m y, aproximadamente, 12 toneladas) fue colocada por primera ocasión al pie de la pirámide de Templo Mayor, sobre el piso de su sexta etapa constructiva, atribuida al emperador mexicana Ahuizotl. La escultura representa a la deidad Tlaltecuhтли en su advocación femenina.

A raíz de su hallazgo, en marzo del 2007 inició la séptima temporada del Proyecto Templo Mayor-INAH, dirigida por el doctor Leonardo López Luján, encaminada a explorar e investigar el área en la que se encontró el relieve. Para ello, en noviembre del mismo año el monolito de Tlaltecuhтли fue levantado y trasladado al nivel de la calle de Argentina, en donde se resguardaría dentro de una caseta de multipanel que fungió como laboratorio de conservación durante poco más de dos años (Figura 2).

La intervención en el relieve de Tlaltecuhтли representó un gran reto para la disciplina de la conservación-restauración, no sólo debido a sus monumentales dimensiones, sino también a circunstancias materiales y logísticas particulares. Éstas se abordaron bajo una perspectiva integral que comprendió desde intervenciones in situ hasta labores de traslado y montaje en el museo de sitio (Barajas *et al.* 2011).

Uno de los principales desafíos para la conservación de la Tlaltecuhтли derivó de la gran cantidad de pigmento original sobre su superficie, que se conservó circunstancialmente desde la época prehispánica hasta nuestros días, un hecho que, asimismo, representaba una oportunidad única para profundizar en el estudio de la escultura mexicana. De ahí que, para abordar las alternativas

¹ El Programa de Arqueología Urbana (PAU), establecido por el profesor Eduardo Matos Moctezuma, comprende el estudio del propio edificio de Templo Mayor, así como del área que antiguamente constituía el recinto ceremonial mexicana. Actualmente es coordinado por el arqueólogo Raúl Barrera.



FIGURA 1. Vista general del relieve *in situ* (Cortesía: Proyecto Templo Mayor, INAH).

de intervención en materia de consolidación y fijado de la capa pictórica, se optara por una metodología de investigación que incluyera tecnologías de punta.

En este artículo se describe y analiza este interesante proceso de colaboración interdisciplinaria e interinstitucional, con el fin de dar a conocer tanto sus resultados como las posibles vertientes de trabajo futuro, derivadas de una experiencia única en el campo de la conservación arqueológica en México.

El relieve

Sabemos, por los estudios del geólogo Jaime Torres Trejo (2008: 3), que el monolito se labró en andesita de lamprobolita: los datos obtenidos mediante microscopía electrónica de barrido (SEM, por sus siglas en inglés) muestran claramente la presencia de óxidos de sílice como principal componente, así como de algunas trazas de aluminio, sodio, magnesio, potasio y un poco de hierro.

La pieza, cuya cara inferior es irregular, tiene forma rectangular. La talla, en la cara superior, realizada en alto relieve y mediante formas redondeadas con marcados volúmenes, muestra la imagen de un ser antropomorfo de cuerpo entero visto de frente.

El diseño de la imagen sigue una rigurosa simetría bilateral y, como ya se dijo, corresponde a la diosa mexicana de la tierra: Tlaltecuhltli. La deidad lleva los brazos abiertos,



FIGURA 2. Relieve de Tlaltecuhltli durante el secado controlado (Cortesía: Proyecto Templo Mayor, INAH).

doblados hacia arriba; sus piernas, desplegadas hacia afuera y flexionadas, guardan una postura de batracio o de alumbramiento (López Luján 2010: 77).

Presenta una cabellera rizada, cubierta de pigmento color rojo oscuro, propio de las divinidades de la noche y de la muerte, en la que aparecen insertadas banderas de papel que simbolizan el sacrificio. Sobre sus mejillas lleva discos redondos de color rojo, y mediante su boca semidescarnada sorbe un chorro de sangre proveniente de su abdomen. Porta grandes orejeras circulares.

El torso desnudo de la diosa muestra sus senos flácidos y pliegues a la altura del abdomen. En el centro, la escultura presenta un faltante, donde solamente se distingue el fragmento de un círculo rojo dentro del cual se observan dos pies calzados con sandalias. Viste una falda corta con el clásico motivo de estas deidades: cráneos humanos y huesos largos cruzados que se alternan. Sobrepuesta lleva una divisa dorsal o “falda de estrellas” (López Luján 2010: 87).

Desde el momento del hallazgo, cuando el relieve todavía estaba parcialmente cubierto de tierra, se observó que su superficie conservaba importante cantidad de restos de pigmento original. Después de los trabajos de limpieza y conservación, se constató que la paleta cromática utilizada en la decoración de esta escultura —limitada a los colores rojo, ocre, azul, blanco y negro (Figura 3)— es semejante a la detectada con anterioridad en otras esculturas y pinturas murales de la Zona Arqueológica Templo Mayor (López Luján 2005).

El análisis de la composición mineralógica de estos colores, hecho por Giacomo Chiari del Getty Conservation Institute (GCI) mediante difracción de rayos X (DRX), nos brindó los siguientes resultados (Figura 4):



FIGURA 3. Dibujo reconstructivo del relieve y su policromía (Dibujo Julio Romero y Luz María Muñoz, 2009; cortesía: Archivo Proyecto Templo Mayor, INAH).

FIGURA 4. Tabla de resultados sobre composición mineralógica de los colores a partir de los análisis de Giacomo Chiari (Fuente Chiari 2008; cortesía: Archivo Proyecto Restauración Tlaltecuhltli, Templo Mayor, INAH).

COMPOSICIÓN MINERALÓGICA DE LOS COLORES UTILIZADOS		
Color	Pigmento identificado	Composición química
Blanco	Calcita/estuco	Carbonato de calcio (CaCO_3)
Azul	Azul maya	Paligorskita + añil * ($\text{Mg, Al})_2\text{Si}_4\text{O}_{10}(\text{OH}) \cdot 4\text{H}_2\text{O}$ + añil
Ocre	Goetita con algo de hematita	Oxihidróxido de hierro + Óxido férrico $\text{FeO}(\text{OH}) + \text{Fe}_2\text{O}_3$
Rojo	Hematita	Óxido férrico (Fe_2O_3)
Rojo oscuro (borgoña)	Hematita y ligeras trazas de magnetita y cristobalita	Óxido férrico + Óxido ferroso-diférrico + Óxido de silicio $\text{Fe}_2\text{O}_3 + \text{Fe}_3\text{O}_4 + \text{SiO}_2$
Negro	Hollín o humo	Carbón

*Como a través de esta técnica sólo pueden identificarse los compuestos inorgánicos: el añil (colorante orgánico) no fue caracterizado por DRX.

RESULTADOS DE ANÁLISIS PARA IDENTIFICACIÓN DE AGLUTINANTES

Muestra	Proteínas - Aminoácidos	Aceites grasos, ceras o resinas	Azúcares (exudados vegetales)
1. Blanco	0.2% aminoácidos 0.95% gomas 0.1% lípidos	No se encontraron	0.03% de azúcares (glucosa y manosa)
2. Azul maya	No se analizó	No se analizó	<0.01% de azúcares
3. Ocre	0.2% aminoácidos 0.95% gomas 0.2% lípidos	No se encontraron	0.1% de azúcares (glucosa y manosa)
4. Rojo con ocre	No se analizó	No se analizó	0.04% de azúcares (glucosa y manosa)
5. Blanco	0.1% aminoácidos 0.89% gomas 0.1% lípidos	No se encontraron	0.02% de azúcares (glucosa y manosa)
6. Rojo	No se analizó	No se analizó	0.01% de azúcares (glucosa y manosa)
7. Blanco	No se analizó	No se analizó	<0.01% de azúcares
10. Ocre	0.7% aminoácidos 0.95% gomas 0.9% lípidos	No se encontraron	<0.01% de azúcares

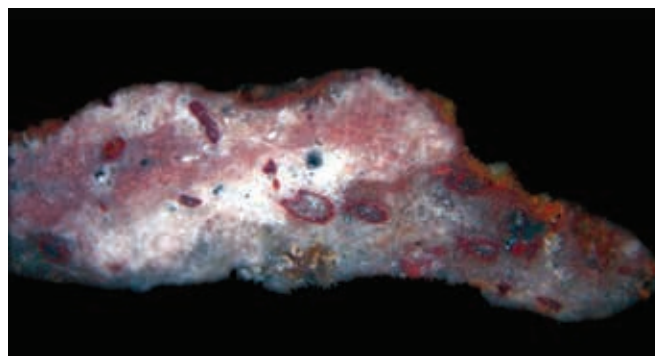
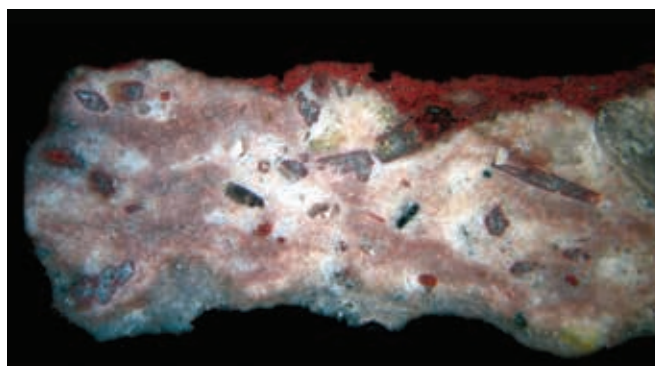
FIGURA 5. Resultados de los análisis para identificación de aglutinantes (Fuente Chiari 2008: 22; cortesía: Archivo Proyecto Templo Mayor, INAH).

Joy Mazurek, también del GCI, practicó una serie de análisis de cromatografía de gases acoplada a espectrometría de masas para saber si el aglutinante utilizado se elaboró con gomas vegetales, proteínas, aceites, ceras o resinas. A partir de su estudio, sólo pudieron detectarse bajísimas concentraciones de azúcar (0.1%) —la glucosa y la manosa son los azúcares identificados consistentemente—, lo que hizo suponer, aunque sin poder afirmarlo todavía, que pudiera tratarse de un mucílago de orquídea.² (Figura 5)

A partir de la observación bajo el microscopio óptico, en distintos cortes estratigráficos realizados a las muestras se notó que la mayoría de los pigmentos³ fue aplicada directamente sobre la superficie de la piedra. Es decir, se mezclaron con el aglutinante para disponerse directamente sobre el sustrato, lo que da como resultado, como menciona López Luján, superficies monocromáticas bien delimitadas, saturadas, opacas, uniformes y sin cambios de tonalidad ni sombras (Figuras 6a y 6b).

² Adhesivo de origen orgánico ampliamente empleado por los mexicanos.

³ A diferencia de los demás colores, el blanco, conformado por carbonato de calcio, se observó como una capa más gruesa y definida, lo cual era de suponer por tratarse de un recubrimiento de estuco; el negro, por su parte, se aplicó siempre sobre el estuco y no sobre la roca.



FIGURAS 6a y 6b. Cortes estratigráficos en los que se observa la película de pigmento aplicada directamente sobre el sustrato pétreo. Fotografías tomadas bajo el microscopio óptico (Fotografías Cristina Barragán y Claudia Malváez; cortesía: Archivo Proyecto Restauración Tlaltecuhltli, Templo Mayor, INAH).



FIGURA 7. Control del proceso de secado *in situ* (Cortesía: Proyecto Templo Mayor, INAH).

Estado de conservación

La oportuna intervención, en el momento del hallazgo, del departamento de restauración de Templo Mayor, entonces dirigido por Virginia Pimentel (2006), sería determinante para la buena conservación de los materiales constitutivos del monolito. Desde su liberación se hizo lo necesario para tratar de evitar eventuales daños resultantes de los trabajos arqueológicos que se realizaban a su alrededor.

Dadas las características de humedad del subsuelo de la ciudad de México, y las condiciones climáticas preponderantes en los días inmediatos al descubrimiento, la piedra se encontró rodeada de tierra con un alto contenido de humedad, ante lo cual, y al observar que la escultura conservaba una importante cantidad de policromía original, se consideró primordial mantener lo más estable posible las condiciones de humedad relativa (HR) —que en el momento del hallazgo se reportó de 70%—, lo cual se logró mientras se liberaba, y se evitó, así, un proceso de secado violento, lo cual hubiese provocado la contracción de los materiales constitutivos, con el riesgo de que posteriormente se desprendieran o perdieran (Pimentel 2006). Para esto el relieve se protegió con diversos materiales aislantes; se colocaron lonas plásticas para evitar la luz del sol directa, y la superficie pétreo se cubrió con materiales absorbentes previamente humedecidos con agua destilada (Figura 7).

Aunque la roca se observó estable desde el momento del hallazgo y aun después del proceso de secado, Torres

Trejo (2008: 48) identificó de manera constante en la matriz la presencia de vidrio volcánico, el cual en muchos casos manifestaba ya una devitrificación, además de cierta oxidación presente en los minerales ferromagnesianos como producto de la alteración.

Además de que estaba fragmentada en cuatro grandes pedazos, en la andesita en que fue tallado el monolito aparecían de manera localizada algunos efectos de deterioro, como disgregación superficial, producto de un posible proceso de intercambio de humedad constante hacia el interior y el exterior de la roca; erosión y desgaste, más marcados en la zona del faldellín de la diosa, probablemente derivados del uso que tuvo en época prehispánica; desprendimientos y faltantes, quizá originados a partir la estructura fluidal⁴ que presenta este tipo de rocas; grietas tal vez causadas por esfuerzos mecánicos en el momento en que se dieron las fracturas estructurales, y concreciones calcáreas y desportilladuras, generadas por roces o golpes.

En cuanto a su decoración, se pudo notar, ya avanzado el proceso de limpieza mecánica de la imagen, que la capa pictórica se había conservado casi en su totalidad. No obstante, dejaba ver un fuerte grado de pulverulencia, debido a la pérdida del aglutinante original.

En las áreas decoradas en colores azul maya y negro, se identificaron zonas con exfoliación, acaso debida a la

⁴ Esta textura, típica en las rocas ígneas, se observa como líneas de distintas tonalidades, paralelas entre sí, y es producto de la cristalización del magma.

pérdida de adherencia con el sustrato, y en las decoradas con estuco, craqueladuras y fisuras generadas por la pérdida de cohesión.

Fijado de la capa pictórica

Al encontrarnos frente a una escultura monumental casi totalmente policromada, el proceso de fijado de la capa pictórica sería, a nuestro modo de ver, el punto crucial en la intervención de restauración del monolito; por ello la decisión sobre cómo debíamos determinar el método más adecuado, representó un reto muy grande y, a la vez, emocionante.

Conscientes de que era necesario proceder a su fijado para contribuir a devolver estabilidad a la capa de policromía, también lo estábamos de que esta restitución implicaría la adición de algún material consolidante que necesariamente sería irreversible y modificaría las características físico-químicas del material original. Por esto se buscaron compuestos que, dependiendo de su naturaleza química e interacción con los materiales originales, pudieran presentar cierta estabilidad ante los factores microclimáticos y que, a su vez, permitieran futuros retratamientos o reaplicaciones. De ahí que nos resultara conveniente llevar a cabo un trabajo analítico dirigido al conocimiento de la interrelación del material constitutivo con las sustancias fijativas con las que habíamos de experimentar.

En consecuencia, y con la colaboración del doctor Pedro Bosch Giral y su equipo del Instituto de Investigaciones en Materiales de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIM-UNAM), se realizó una investigación científica enfocada en el análisis, la comprensión y la valoración de las siguientes sustancias fijativas:

Paraloid B72® al 2.5% en xileno. Polímero sintético comúnmente utilizado en el campo de la restauración.

Funori al 1.25% en agua destilada, y baba de nopal 1:1 en agua destilada. Estos dos compuestos se seleccionaron por razón de la compatibilidad que guardan con el aglutinante original identificado.

Methocel y Klucel-G® al 1% en agua destilada. Compuestos derivados de la celulosa, que se caracterizan por ser bastante estables, además de medianamente reversibles (Barberá Durón 2004).⁵

KSE 300 E® 1:1 en alcohol. Etil éster de silicato fabricado por la marca Remmers, de origen alemán. Este compuesto es compatible con el sustrato pétreo.

⁵ Barberá Durón ha analizado, específicamente para su uso en conservación de obras con soporte de papel, la estabilidad del Klucel-G en relación con el Methocel (Barberá Durón 2004).

Paralelamente a la selección de los posibles fijativos, se separaron seis fragmentos de la misma andesita constitutiva del monolito, a los que se les aplicó en seco, con ayuda de un pincel, una película de pigmento de color ocre (goetita). Posteriormente se aplicaron por goteo los diferentes fijativos preparados en laboratorio.

Los objetivos de los análisis fueron:

a) Conocer la composición y la morfología de la película que eventualmente se formaría en la superficie pétreo al aplicar el fijativo.

b) Conocer la variación cromática que podría llegar a tener la capa pictórica original, tanto a corto como a largo plazo, una vez aplicado el fijativo.

c) Comprender, a corto y mediano plazo, el comportamiento del sistema poroso existente en la andesita ya tratada.

Metodología de análisis

Se sometió un grupo de seis muestras, más una muestra piloto sin fijativo, a una cámara de envejecimiento acelerado, operada por el químico Miguel Ángel Canseco, del IIM. Dentro de la cámara, que tiene variaciones de humedad, temperatura y exposición a rayos UV, se alternaron repetidamente, hasta completar las veinticuatro horas del día,⁶ ocho horas a 50 °C con radiación ultravioleta y HR entre 80-100%, y, posteriormente, cuatro horas de entre 44-50 °C en condensación a 100% de HR.

Al realizar los análisis las muestras envejecidas se compararon con un grupo de muestras sin envejecer.

Asimismo, con la técnica DRX se pudo caracterizar el material mineral, y se identificaron fases cristalinas, comparando además los difractogramas de las muestras antes y después de su envejecimiento.

Resultados

Además de que en las muestras se encontraron los patrones relacionados con la composición de la andesita (albita, ortoclasa) y de la película de pigmento (goetita-hidróxido de hierro), se puede decir que en las muestras tratadas con paraloid y methocel no se observaron diferencias significativas. Después del envejecimiento, los picos correspondientes a la goetita se volvieron, en el caso del funori, más intensos —lo que sugiere una posible aglomeración de las partículas del pigmento— y en el de la baba del nopal, por el contrario, son menos definidos —lo que apunta a una posible fragmentación en las partículas de pigmento, producto del envejecimiento o de una posible disolución del hidróxido de hierro en el polisacárido—. En cuanto al KSE 300 E, la fase

⁶ Las muestras se dejaron dentro de la cámara durante 66.66 días, con lo que se obtuvo un envejecimiento equivalente a 32 meses: 600 horas dentro de la cámara, esto es, 25 días equivalen a un año de tiempo real.

cristalina correspondiente a la formación de pequeñas partículas de cuarzo desapareció tras el envejecimiento —lo que hace suponer que se da una redistribución del compuesto—, mientras que, después de ese proceso, la muestra tratada con Klucel presentó nuevos compuestos cristalinos.

Respecto de los análisis, los hechos por la observación mediante SEM hicieron posible comprender las características en cuanto a la textura y la morfología en superficie; adicionalmente, se efectuaron análisis elementales, mediante microanálisis de rayos X por dispersión de energías, sobre algunas zonas seleccionadas en las muestras. En las imágenes se pudo observar que el funori induce la formación de grandes aglomerados con bordes afilados, mientras que el Klucel forma una película que cubre la superficie de la roca, a manera de aglomerados globulares. Después del envejecimiento, en ambas muestras se detectó una superficie con mucho más textura, producto, probablemente, de la degradación de la película de fijativo.

En el caso de la baba de nopal y el Methocel, las partículas de goetita se observaron con mayor textura antes de ser intemperizadas. Ambos fijativos parecen formar una capa que sella la porosidad, la cual se pierde con el tiempo como producto de la biodegradación.

En las muestras tratadas tanto con paraloid como con KSE 300 E, se observó: 1) en la superficie de una y otra,

un recubrimiento que dejaba algunas zonas libres de pigmento; 2) que, con el primer producto, se formó una película lisa y homogénea, mientras que el segundo cubrió —pero, aun así, permitió observar— zonas globulares, sin que la muestra estuviera completamente sellada, y 3) a través del envejecimiento, una capa compacta y más gruesa en el caso de la muestra con paraloid, y, en el de la tratada con KSE 300 E, una superficie menos uniforme y menos compacta, que deja notar pequeños espacios y textura.

Encaminado a evaluar las modificaciones cromáticas, a corto y a mediano plazo, de cada una de las sustancias estudiadas en relación tanto con el sustrato pétreo como con la película de pigmento, con el apoyo del profesor Manlio Favio Salinas Nolasco (ENCRyM-INAH) se realizó un análisis de colorimetría y cambios cromáticos que consistió en hacer mediciones espectrofotométricas sobre cada una de las muestras antes y después del proceso de intemperismo. Sus resultados nos llevan a afirmar que en general todos los consolidantes modificaron los colores originales de los componentes, desplazando en cierto grado el color de la capa pictórica (naranja amarillento) con un salto en la escala de Munsell (naranja amarillo). Además, Salinas Nolasco concluyó respecto de la direccionalidad de los cambios cromáticos presentados antes y después del envejecimiento que la baba de nopal y el

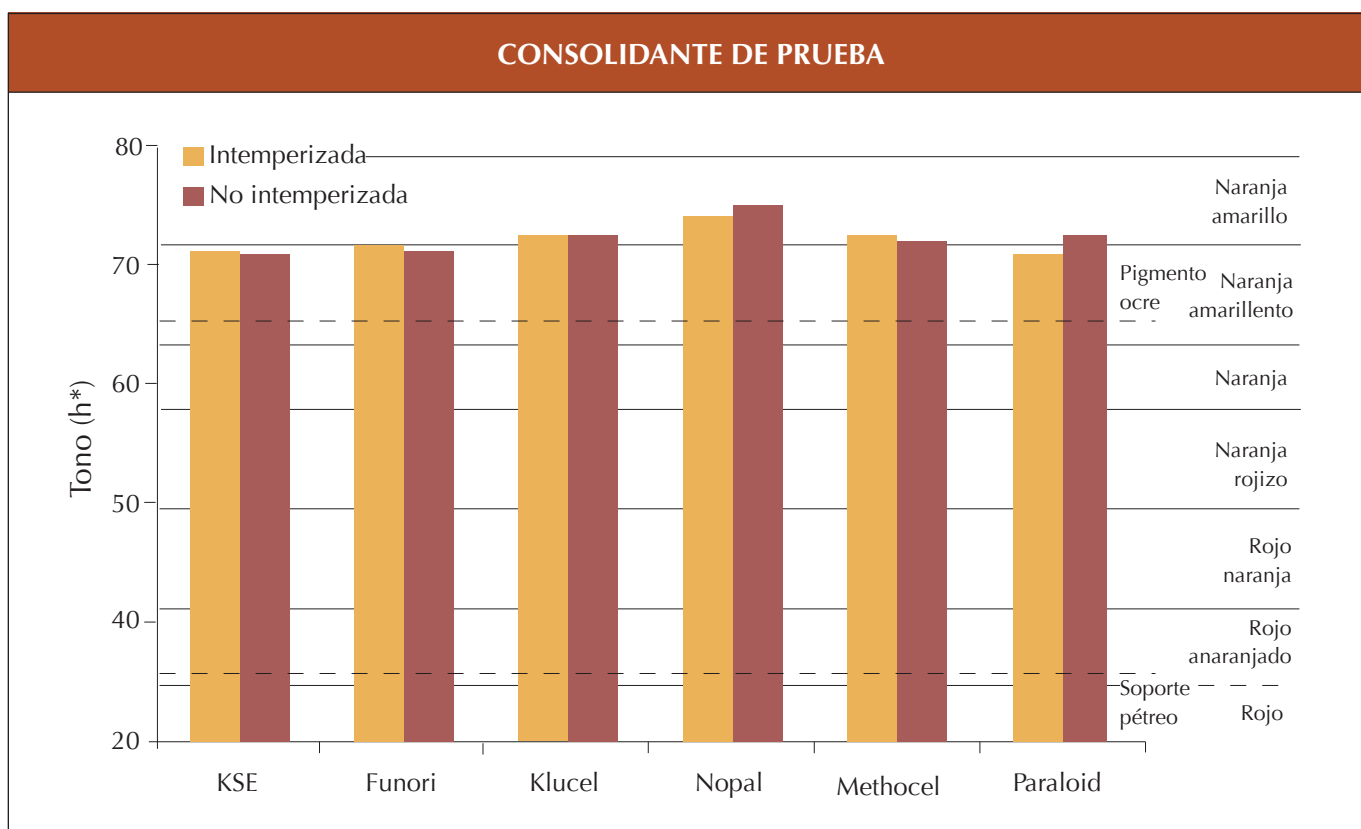


FIGURA 8. Magnitudes absolutas de los valores de tono para cada consolidante, tabla elaborada por Manlio Favio Salinas Nolasco (Fuente Salinas Nolasco, 2009: 19; cortesía: Archivo Proyecto Restauración Tlaltecuhltli, Templo Mayor, INAH).

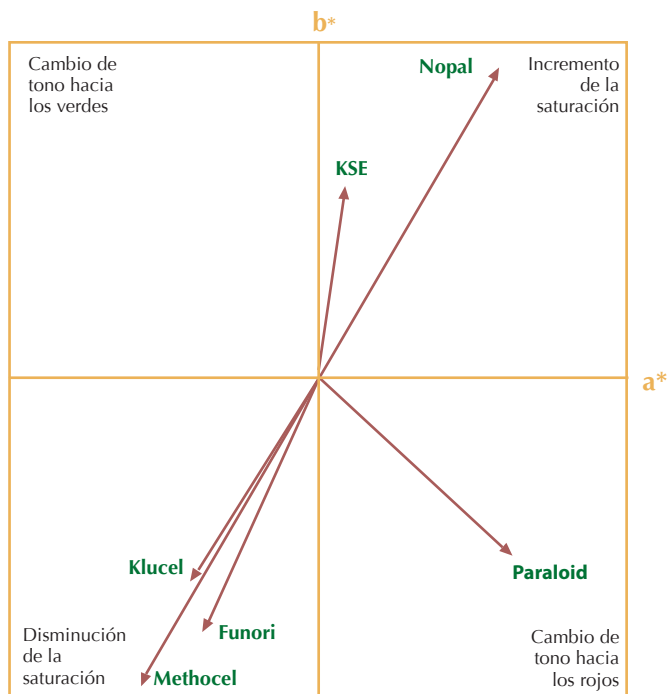


FIGURA 9. Direcciones clasificadas de acuerdo con el sentido del cambio de color después del intemperismo (Fuente Salinas Nolasco, 2009: 13; cortesía: Archivo Proyecto Restauración Tlaltecuhli, Templo Mayor, INAH).

KSE 300 E contribuyeron a incrementar la saturación del color, mientras que el Klucel, el Funori y el Methocel la disminuyeron, en tanto que el Paraloid modificó el color hacia los rojos.

Pruebas físicas. Una vez obtenidos estos resultados de investigación, se decidió evaluar, mediante una sencilla prueba, los seis fijativos analizados, con el fin de reducir nuestro campo de opciones para llevar a cabo el fijado definitivo de los pigmentos. Aunque algunos de éstos son acuosos, se decidió rodar un hisopo humedecido en agua destilada sobre la superficie de las muestras ya tratadas, considerando que los compuestos, una vez que se aplicaran y reaccionaran, formarían una película que no necesariamente sería soluble en agua, además de que se tomaría en cuenta la resistencia a la fricción generada durante la prueba. En lo que toca al desprendimiento de pigmento: no lo hubo con el paraloid ni con el KSE 300 E; fue mínimo con el funori y el Klucel, y con la baba de nopal y con el Methocel, el algodón presentó una importante cantidad de pigmento desprendido.

A partir de lo anterior, se resolvió seguir trabajando únicamente con el Paraloid y el KSE 300 E, pues hasta el momento ambos habían logrado fijar por completo el pigmento a la superficie pétre.

Estudio de porosidad: adsorción de nitrógeno. A partir de nuestra inquietud sobre el comportamiento que podría tener la película formada sobre la superficie del relieve,

RESULTADOS ANÁLISIS POR ADSORCIÓN DE NITRÓGENO		
Muestra	A ⁺ , m ² ·g ⁻¹	d ⁺⁺ , Å
Andesita	18.5	174
Andesita + pintura	20.7	122
Paraloid nuevo	10.0	324
Paraloid viejo	10.8	247
KSE nuevo	21.2	125
KSE viejo	23.3	172

⁺ Área superficial medida por el método de BET. Debido a que la superficie específica es una propiedad que depende de la técnica utilizada para medirla, el método BET (Brunnauer, Emmett y Teller) es reconocido mundialmente como estándar. La determinación de la adsorción de nitrógeno requiere un equipo capaz de medir volumétricamente la cantidad de moléculas adsorbidas por el sólido en análisis.

⁺⁺ Diámetro de poro promedio estimado por el método BJH. Este método (Barret, Joyer y Halenda) consiste básicamente en dividir la isoterma en varios intervalos: el valor medio de presión entre cada uno permite calcular el espesor de la capa absorbida y el radio medio de los poros.

FIGURA 10. Resultados análisis por adsorción de nitrógeno, tabla elaborada por el doctor Jorge Balmaseda Era del IIM-UNAM (Fuente Barajas et al. 2011: 114; cortesía: Archivo Proyecto Restauración Tlaltecuhli, Templo Mayor, INAH).

nos fue sugerida la posibilidad de realizar un análisis por adsorción de nitrógeno, técnica analítica útil para determinar el área superficial total de un sólido tomando en cuenta la porosidad de material, el tamaño de poro y su distribución. Dicho estudio nos permitiría conocer tanto el área superficial como la distribución y los diámetros de los poros y, con ello, una vez fijada la capa pictórica, comprender el patrón de porosidad. En la Figura 10 se presentan los resultados obtenidos.

A partir de estos resultados se concluyó, como puede observarse en la tabla anterior, que el paraloid crea una película que sella los poros de menor tamaño, generando valores mayores en el diámetro promedio, y que el KSE 300 E, por su parte, mantiene el diámetro promedio del poro similar al que tenía la roca antes de aplicar el fijativo. Lo anterior puede deberse a que este consolidante, al hacer contacto con la superficie porosa de la roca, forma una fase intermedia de uniones de cristales en forma de sílice, que no llegan a obstruir o tapar por completo los poros.

Definición y puesta en marcha del proceso de fijado

Una vez concluidos los análisis de adsorción de nitrógeno, consideramos que ya contábamos con evidencia

de que KSE 300 E reaccionaría de manera adecuada, a corto y a mediano plazo, tanto con la roca como con la película de pigmento, por lo que teníamos bases sólidas sobre las cuales encaminar nuestra propuesta de intervención hacia la aplicación de un fijativo compatible con el material original. Se escogió como método de aplicación el de la aspersión, con el fin de que no hubiera demasiada penetración hacia la roca y el efecto consolidante se diera únicamente a nivel superficial.

Es importante recalcar que este producto reacciona tanto con la humedad del ambiente como con la presente al interior de los poros de la piedra, mediante una separación de dióxido de silicio (acuoso y amorfo), el cual se enlaza a través de segmentos blandos y ocasiona que el gel de sílice actúe como cementante. La velocidad de separación del gel va relacionada con la temperatura y la humedad.

A partir de las consideraciones anteriores, se buscó controlar las condiciones circundantes, y las aplicaciones se llevaron a cabo con una HR promedio de aproximadamente 40-50%. El proceso de fijado se inició en el mes de febrero de 2010, siempre con las ventanas y las puertas de la caseta cerradas, con el fin de lograr un mayor control.

En la preparación y la aplicación del consolidante se tomaron las medidas de seguridad necesarias para los restauradores que las realizaron, como el uso de guantes, la protección de ojos con lentes —ya que los componentes del KSE 300 E pueden llegar a causar problemas en córneas— y la utilización de mascarilla con filtros de protección ante vapores orgánicos.

Dentro de la caseta-laboratorio se llevaron a cabo cuatro aplicaciones, dejando un lapso de aproximadamente 2½ semanas entre una y otra, en cada uno de los fragmentos. Después de la última aplicación, hecha el 19 de abril de 2010, los pigmentos estaban relativamente estables, lo que nos permitió comenzar a planear las maniobras de traslado al interior del Museo del Templo Mayor y montaje de los cuatro fragmentos del relieve,⁷ las cuales tendrían lugar el 17 de mayo de 2010 (Figura 11).

El relieve ya colocado y exhibido en el interior del museo se revisó detalladamente, con el fin de evaluar el resultado del proceso de fijado, y a partir de éste decidimos que sería necesario programar dos aplicaciones más sobre toda la superficie de la escultura: la primera realizada en agosto y la segunda en diciembre de 2010.

Además del monitoreo permanente de las condiciones microclimáticas circundantes y de la revisión periódica

⁷ Dado que el proceso de fijado requiere cierto periodo de tiempo para que la reacción se lleve a cabo entre cada aplicación, el trabajo en la caseta-laboratorio se enfocó en lograr estabilizar la capa pictórica para que ésta resistiera durante el traslado de los fragmentos al interior del Museo del Templo Mayor. Posteriormente, con la escultura ya montada en el recinto, se evaluaría el proceso de fijado y, de ser necesario, se llevarían a cabo más aplicaciones de fijativo.

tanto de la estabilidad como de la decoración de la escultura, el departamento de restauración del Museo / Proyecto Templo Mayor ha efectuado cotidianamente diversas labores de mantenimiento y preservación: los días lunes se realiza, con la ayuda de una aspiradora de mochila, una limpieza superficial en la base museográfica alrededor del relieve; cada tres o cuatro meses, la superficie policroma del monolito se somete a un proceso de limpieza superficial general: sobre un andamio tubular que permite tener acceso a todos los puntos de la escultura, se va retirando, con brochas de pelo suave y perillas —además de que se tiene la aspiradora encendida a un lado—, la capa de polvo depositada (Figura 12).



FIGURA 11. Proceso de fijado de los pigmentos en la caseta-laboratorio de conservación (Fotografía Claudia Malvárez, 2010; cortesía: Archivo Proyecto Restauración Tlaltecuhltli, Templo Mayor, INAH).



FIGURA 12. Trabajos periódicos de revisión y mantenimiento del relieve y su policromía (Cortesía: Archivo Proyecto Restauración Tlaltecuhltli, Templo Mayor, INAH).

Consideraciones finales

Como hemos comentado, el proyecto de restauración del monolito que representa a la diosa Tlaltecuhltli ha implicado, desde el momento de su liberación hasta su montaje temporal dentro del Museo del Templo Mayor, y su posible reubicación en el sitio preciso donde fue hallado, una larga serie de discusiones, propuestas, y procesos de intervención y planeación.

En este artículo nos hemos abocado específicamente a la problemática del fijado de los pigmentos (color) a la superficie, siendo ésta la primera vez que se lleva a cabo una investigación científica tan amplia antes de definir las estrategias de intervención para la conservación de esta monumental escultura. Los resultados de esta investigación y lo aprendido a través de la propia intervención contribuirán, creemos, a generar nuevas propuestas y procedimientos sobre el tratamiento de otros materiales pétreos policromados, y, en general, al avance dentro de la disciplina de la conservación arqueológica.

Durante el desarrollo de esta intervención, fueron notablemente enriquecedoras las discusiones sobre problemáticas específicas entre quienes nos encargamos directamente de la restauración y los arqueólogos, físicos, geólogos, arquitectos e ingenieros asociados al proyecto, proceso interdisciplinario que ayudó a respaldar académicamente nuestras decisiones y acciones. Las discusiones de este tipo suelen ser muy difíciles, ya que cada uno de los participantes utilizamos, según nuestra especialidad, lenguajes distintos, y centramos la atención en diferentes aspectos del problema. Así como esto puede ser enriquecedor, si no se tiene la experiencia necesaria se puede caer en un trabajo desarticulado, en el cual se coleccionan datos producidos por diferentes áreas sin llegar al punto de vincularlos unos con otros.

Los estudios y análisis realizados, encaminados a sustentar la formulación de nuestra propuesta de intervención, permitieron que nos centráramos en acciones específicas; constatando la importancia de llevar a cabo este tipo de ejercicios y valoraciones previas. Ahora es necesario continuar, a mediano y largo plazo, con la evaluación del desempeño del consolidante bajo situaciones reales de envejecimiento natural.

Es así como la experiencia generada a lo largo de este trabajo intenta constituir una contribución al desarrollo de la disciplina, y, además, abrir nuevas líneas específicas, tanto de acción como de investigación, para otros casos futuros.

Referencias

- Barajas, María
2011 "Informe de la restauración y exhibición del relieve monumental de la diosa Tlaltecuhltli Templo Mayor", mecanoescrito, Archivo del Museo del Templo Mayor, Museo del Templo Mayor-INAH.
- Barajas, María, Pedro Bosch, Claudia Malvárez, Cristina Barragán y Enrique Lima
2010 "Stabilization of the Tlaltecuhltli Monolith Pigments", *Journal of Archaeological Science*, 37, 2881-2886.
- Barberá Durón, Natalia Valeria
2004 "Metilcelulosa e hidroxipropilcelulosa; estudio comparativo de su estabilidad y características de envejecimiento", tesis de licenciatura, México, ENCRyM-INAH.
- Barragán, Cristina y Claudia Malvárez
2010 "Evaluación del paraloid B72 y KSE 300 E como fijativos para los pigmentos presentes en el monolito de la diosa Tlaltecuhltli del Templo Mayor", tesis de licenciatura, México ENCRyM-INAH.
- Chiari, Giacomo
2008 "Results of the X-Ray Diffraction Analysis of Samples of the Earth Goddess Tlaltecuhltli", manuscrito, The Getty Conservation Insititute.
- López Luján, Leonardo
2010 *Tlaltecuhltli*, México, Fundación Conmemoraciones / INAH.
- López Luján, Leonardo, Giacomo Chiari, Alfredo López Austin y Fernando Carrizosa
2005 "Línea y color en Tenochtitlan. Escultura policromada y pintura mural en el recinto sagrado de la capital mexicana", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 36, 15-45.
- Pimentel, Virginia
2006 "Anteproyecto de intervención para la conservación y restauración del material pétreo policromado en proceso de excavación, PAU, Conjunto Ajaracas", mecanoescrito, Archivo del Museo del Templo Mayor.
- Salinas Nolasco, Manlio Favio
2009 "Evaluación de los cambios cromáticos y ópticos de seis consolidantes sobre muestras de prueba del monolito Tlaltecuhltli", mecanoescrito, Archivo del Museo del Templo Mayor, ENCRyM-INAH.
- Torres Trejo, Jaime
2008 Petrografía y procedencia probable de algunos materiales constructivos y escultóricos del Templo Mayor de México-Tenochtitlan, mecanoescrito.

Resumen

En octubre de 2006 se llevó a cabo el descubrimiento de un monolito de grandes dimensiones frente al recinto del Templo Mayor que representa a la diosa mexicana de la Tierra: Tlaltecuhltli. En colaboración con diversos especialistas e instituciones nacionales y extranjeras, los restauradores encargados de su conservación realizaron una extensa investigación científica, cuya finalidad consistió en encontrar la mejor opción para lograr fijar la película de pigmentos que coloreaba la superficie pétreo, que los llevó a comprender el comportamiento de seis diferentes sustancias. Este artículo muestra la importancia del trabajo interdisciplinario —y de contar con el apoyo de diversos especialistas—, en el que los procesos de conservación estén fundamentados en la investigación y la valoración previa para determinar la manera más adecuada de abordar la problemática.

Palabras clave

Fijado de pigmentos, escultura monumental mexicana, investigación, Tlaltecuhltli.

Título en inglés: “The monumental sculpture of the goddess, Tlaltecuhltli, in the Templo Mayor Archaeological Site: study to stabilise the sculpture’s polychromy”

Abstract

In October 2006 a colossal monolith, representing the Earth goddess Tlaltecuhltli, was discovered in front of the Templo Mayor Archaeological Site in Mexico City. In collaboration with different national and international specialists and institutions, the restorers from the Templo Mayor carried out extensive scientific research in order to find the best option to fix and stabilise the pigments that colour the stone, leading them to understand the behavior of six different substances. This article shows the importance of having the support of diverse specialists and of interdisciplinary work, in which conservation processes are based on research and previous assessments to determine the best way of solving a conservation problem.

Keywords

Pigment fixation, Aztec monumental sculpture, research, Tlaltecuhltli.





▲ FIGURA 1. Rostro de la Virgen de Guadalupe de Ayapango, Estado de México. (Fotografía Daniel Sánchez, 2012; cortesía: STRPC, ENCRyM-INAH).

¿Una pintura más? La unicidad en la Virgen de Guadalupe de Ayapango

STRPC, ENCRyM-INAH

La imagen de la Virgen de Guadalupe, considerada como milagrosa y de origen sobrenatural a partir de mediados del siglo xvii, fue ganando adeptos hasta que la devoción por la Guadalupana se convirtió en uno de los cultos más importantes del virreinato. Esta fe en aumento se reflejó en su juramento como patrona de la Nueva España por el cabildo de la ciudad de México, en 1746; en su confirmación pontificia y oficio propio, el 12 de diciembre de 1754, y en las magnas celebraciones que le siguieron tanto en la capital como en las provincias de la Nueva España, entre 1756 y 1757 (Cuadriello *et al.* 2004).

La vasta cantidad de pinturas y esculturas novohispanas —de los siglos xvii, xviii— y del siglo xix que representan a la Virgen de Guadalupe, de diversas calidades, dimensiones y temáticas, dan cuenta de la gran devoción ligada a su culto. Esta profusión tiene dos caras: por un lado, la multiplicación de copias del ayate original sirvió para difundir la devoción incluso en términos de “propaganda” y, por el otro, la enorme aceptación de la imagen generó una gran demanda de reproducciones visuales entre distintos estratos de la población.

Con base en estas circunstancias, no es de extrañar que en los últimos 20 años de trabajo del Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete (STRPC) de la ENCRyM-INAH se haya restaurado anualmente al menos una pintura con la imagen guadalupana. Una de las más relevantes es la que se intervino en el año 2009, proveniente del templo de Santiago Apóstol en Ayapango, municipio del estado de México, ubicado a las faldas del volcán Iztaccíhuatl (Figura 1).

¿Qué vale la pena destacar de una pintura más con esta particular advocación mariana?

Como todo proceso de restauración, el trabajo del STRPC inició con el establecimiento de los límites de la intervención a partir del principio del respeto al bien cultural, para lo cual fue imprescindible reconocer y definir los valores de la obra antes siquiera de suponer qué tratamientos aplicar. Con esta postura, propia del seminario-taller, se busca preservar aquellos significados adscritos al bien y rescatar los que se hallen atenuados por el deterioro presente, para lograr que ese objeto perviva con su unicidad.

FIGURA 2. Aproximación al diseño de una mariposa de la guirnalda que rodea a la Virgen (Fotografía Daniel Sánchez, 2012; cortesía: STRPC, ENCRyM-INAH). ▶



Ahora bien, en el ámbito específico de la conservación de pintura de caballete, el significado de la noción de unicidad establece dos vertientes: la primera, que deriva del principio generalmente aceptado por la teoría clásica de la restauración, señala que cada objeto cultural debe reconocerse como único e irrepetible; mientras que la segunda acepción, que se desarrolla desde la perspectiva de la imagen, admite una amplia gama de posibilidades, que implican la relación del original con la producción de copias o series de imágenes derivadas de ella (Brandt 1963; Panofsky 1991; Benjamin 1989).

Pareciera difícil plantear la unicidad de las pinturas con la advocación de la Virgen de Guadalupe, ya que la mayoría de ellas respetan el modelo original lo más exactamente posible. Esto se debe a que desde el Virreinato se consideró a la Guadalupana del Tepeyac como una imagen *acheropoiética*; es decir, de origen sobrenatural, no creada por manos humanas. Modificar una efigie creada milagrosamente hubiera significado sustraer parte de su aura de objeto sagrado, en teoría no debían admitirse variables que entorpecieran su semejanza con la original. El cumplimiento del canon religioso significaba, por tanto, que, al copiar una *vera efigie*, los artífices debían evitar la novedad (Pereda 2007).

Los pintores novohispanos señalaron las dificultades que imponía el propio carácter milagroso de la Guadalupana, ya que creían que éste les impedía reproducirla correctamente; no fue sino hasta que el reconocido pintor Juan Correa (ca. 1635/1646-1716) sacó una calca del ayate original —con los contornos de la figura y sus rayos— cuando los artistas cercanos a él pudieron lograr imágenes “exactas” (Cabrera 1756). Sin embargo, diversos motivos ocasionaron que ciertas obras guadalupanas presentaran algunas modificaciones respecto de su referente original, sobre todo en razón del desconocimiento del ayate “verdadero” o de sus calcas, de la necesidad de variar el tamaño, de la búsqueda por narrar el milagro, más que por presentar a la Virgen tal y como se había aparecido, o bien de los recursos técnico-pictóricos del autor.

La Virgen de Guadalupe de Ayapango sobresale entre sus análogas debido a que su autor no sólo conoció la imagen original, lo cual es evidente, y probablemente tuvo acceso a la calca de Correa, sino también a que poseía una enorme capacidad artística: su obra, por tanto, no fue la de un mero copista. Como valores particulares de esta pintura destacan, en primer término, la composición

compleja, que incluye: una delicada guirnalda con flores, aves e insectos que enmarcan a la hermosa Guadalupana (Figura 2) y, en cada esquina, escenas inspiradas en los grabados de Matías de Arteaga y Alfaro —publicados en la edición de 1685 del texto *Felicidad de México* (Becerra Tanco 1685 [1745])—, que narran sus apariciones. Pese a que en estos elementos se observan trazos más sencillos y menos detallados que en los de la Virgen, el conjunto visual, con las flores y recuadros, es arrebatador.

En segundo término, desde el punto de vista artístico, es admirable tanto el manejo de la proporción como la volumetría en la imagen, lo que denota el conocimiento de un artista calificado. Y, en tercer lugar, debe tomarse en cuenta el preciosista y peculiar trabajo de los paños de la Virgen, el manto de color azul verdoso con estrellas doradas y la túnica en tono rosa con elementos fitomorfos: presentan detalles en dorado para dar la apariencia de un textil adamascado, a la usanza de un patrón de entramado tipo sarga. Desde el punto de vista histórico, vale la pena mencionar que, al cotejar varias obras de caballete, se pudo reconocer que el recurso pictórico para representar texturas textiles fue empleado en algunas indumentarias arzobispales de retratos del siglo XVIII (Figura 3).

Adicionalmente, el creador de la obra que nos atañe superó la idea de la copia exacta, al dotarla, mediante el manejo del dorado en la túnica, de una mayor suntuosidad, indudablemente en busca de resaltar aún más el carácter sacro de la imagen. Aunque esta riqueza visual puede equipararse con la de una obra que se encuentra en las bodegas del Museo de la Basílica de Guadalupe,¹

¹ Aunque los alumnos de la ENCRyM-INAH vieron esta obra en el primer semestre de 2004, durante una visita al Museo de la Basílica, desafortu-



◀ FIGURA 3. Detalle de trabajo adamascado en el textil del manto y la túnica (Fotografía Daniel Sánchez, 2012; cortesía: STRPC, ENCRyM-INAH).

de autor desconocido (quizá el mismo), el lienzo de Ayapango es un ejemplo destacado por su gran belleza y su compleja composición.

La oportunidad de intervenir un objeto tan especial como la Virgen de Ayapango, el cual desde su misma época debió haberse considerado excepcional debido a sus características plásticas inusuales, obligó a los restauradores docentes y alumnos del STRPC a realizar una profunda reflexión acerca de las posturas y los criterios que habrían de sopesarse durante su tratamiento.

Un primer aspecto importante de considerar fue que a su llegada a la ENCRyM-INAH la obra presentaba una problemática de conservación grave, tanto en el aspecto material como en relación con su imagen (Figura 4), por lo que su unicidad estaba comprometida. El mayor deterioro provenía del soporte, que presentaba pudrición, faltantes, roturas y deformaciones severas (Figura 5), lo que ocasionó que los estratos pictóricos sufrieran falta de adherencia respecto del textil, e incluso la formación de cazoletas,² responsables de la destrucción de parte de las escenas de las apariciones.

Además, su barniz se encontraba envejecido, amarillento y heterogéneo debido a la aplicación con brocha de una resina natural para dar brillo y saturación a los



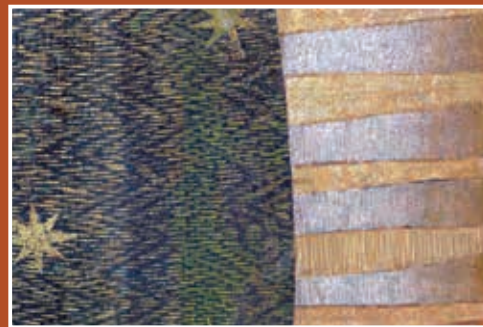
▲ FIGURA 4. Anverso de la Virgen de Guadalupe de Ayapango antes de su restauración (Fotografía Daniel Sánchez, 2012; cortesía: STRPC, ENCRyM-INAH).

nadamente no se pudo hacer registro fotográfico de ella, no se conocen datos específicos sobre su procedencia, autor y época de elaboración, ni se sabe de publicación alguna en la que se haya sido mencionada. Sin embargo, consideramos relevante que exista otra imagen similar a la de Ayapango en cuanto al trabajo de los paños.

² Escama inestable de forma convexa, generada a partir de la contracción de los estratos pictóricos durante la evaporación de agua y el encojimiento del soporte, tras haber sufrido una humectación directa.



▲ FIGURA 5. Toma fotográfica de la obra con luz rasante, antes de su restauración (Fotografía Daniel Sánchez, 2012; cortesía: STRPC, ENCRyM-INAH).



▲ FIGURA 6. Detalle de la reintegración del manto de la Virgen (Fotografía Daniel Sánchez, 2012; cortesía: STRPC, ENCRyM-INAH)

colores, característica de la tecnología novohispana. También fueron evidentes frentes de secado, acumulaciones de suciedad y polvo adheridos a la superficie.

El proceso de su restauración comprendió varias fases. Para recuperar la estabilidad se realizó, a pesar de que se considera un procedimiento invasivo, un reentelado de consolidación a la cera resina, el único capaz de reforzar el soporte original endeble y de revertir el desprendimiento de las muy inestables cazoletas. Con el fin de favorecer la recuperación de sus valores artísticos tan singulares, se adelgazó el barniz amarillado dejando a la vista el complejo trabajo de color, contraste, textura y rasgos desarrollados por el artista.

Al recuperar la apreciación de las formas y los detalles, se hicieron más evidentes los faltantes que segmentaban el tejido figurativo de la imagen, lo que hizo necesaria la reintegración cromática. En este proceso, que tuvo cuidado de no competir ni distraer las cualidades estéticas de la pintura, se buscó denotar las zonas intervenidas en dos niveles: el primero, a través de una base de color hecha con líneas verticales, siguiendo el sistema de *rigattino* tradicional; mientras que en la segunda escala se definieron las trazas doradas del adamasgado empleando líneas horizontales que imitan la textura del original. Con ello se logró mandar los faltantes a un segundo plano visual, manteniendo congruencia con el tratamiento decorativo de los mantos, de manera que el espectador aprecie las características particulares de los paños de la Guadalupeana (Figura 6).

Es nuestra convicción que la intervención realizada en esta obra particular implicó una reflexión acerca de la postura brandiana sobre la denotación de la reintegración respecto al original (Brandi 1963), cuya finalidad fue adecuar este proceso a las necesidades dictadas por la propia obra. Así, de manera análoga al tratamiento de una pintura con un porcentaje alto de abrasión —cuando el *rigattino* debe simular la vibración del tono de la base de preparación—, en la reintegración de la Virgen

de Ayapango hubo que superponer líneas verticales y horizontales para rescatar los particulares valores artísticos que determinan su unicidad.

Hoy en día, la Guadalupana de Ayapango continúa dentro de las instalaciones del STRPC, ENCRyM-INAH, debido al meticuloso trabajo de reintegración que implica (Figura 7) y a que aún no se ha determinado a qué nivel de reconstrucción se llevarán las escenas inferiores, intervención que también buscará ser lo más respetuosa de la unicidad de una obra excepcional dentro del corpus histórico, sacro y artístico de nuestro país.



Referencias

Becerra Tango, Luis

1685 [1745] *Felicidad de México en la admirable aparición de la Virgen María N. Señora de Guadalupe, y origen de su milagrosa imagen, que se venera en su santuario extramuros de aquella ciudad*, Madrid, Imprenta de Juan de Zúñiga.

Benjamin, Walter

1989 "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.

Brandi, Cesare

1963 *Teoría del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

Cabrera, Miguel

1756 *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Cuadriello, Jaime et al.

2004 "Zodiaco mariano: Una alegoría de Miguel Cabrera", en *Zodiaco mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo Soumaya.

Panofsky, Erwin

1991 *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza (Alianza Forma 4).

Pereda, Felipe

2007 *Las imágenes de la discordia*, Madrid, Marcial Pons.

Título en inglés: "Another painting? The uniqueness of the Virgin of Guadalupe from Ayapango"

◀ FIGURA 7. Vista general de la obra en su estado actual, en proceso de reintegración (Fotografía Daniel Sánchez, 2012; cortesía: STRPC, ENCRyM-INAH).

La realidad aumentada: un nuevo recurso dentro de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) para los museos del siglo XXI

David Ruiz Torres

The real museum is outside the walls of the building...

Herman C. Bumpus

Introducción

Uno de los principales atractivos de los museos actuales ha sido el uso de las tecnologías de la información y comunicación (TIC) como un recurso importante para hacer llegar los diferentes contenidos culturales a un público amplio. Como afirma María Luisa Bellido (2001: 265), “el museo se ha convertido en una institución abierta, acorde con las innovaciones tecnológicas, que ha incorporado estos avances en instrumentos de difusión de sus propias colecciones”. Esos nuevos instrumentos no son otros que internet y las enormes posibilidades que ofrece actualmente con la Web 2.0, los medios digitales y los museos virtuales, que, más allá de los límites meramente físicos del museo, constituyen un importante medio.

La aparición de internet representa un gran paso para aquellas instituciones culturales que, dotadas con menores recursos económicos y con limitaciones de personal, no tenían la posibilidad de darse a conocer de la misma forma que los grandes museos internacionales; permite, en palabras de César Carreras (2005: 34), que “pequeños centros locales puedan utilizar la tecnología para proporcionar visibilidad a sus recursos y, por tanto, promocionar su turismo cultural”. En relación con esta apreciación encontramos en Uruguay un caso pionero, vinculado con la situación de los museos de arte y con las limitaciones socioeconómicas locales, que condujeron a la creación, en 1997, del Museo Virtual de Artes (MUVA), cuyo éxito manifiesto ha llevado a la creación, desde 2007, de una segunda versión, denominada MUVA II¹ (Haber, 2008).

El uso de las nuevas tecnologías se muestra como algo ineludible en nuestra sociedad, al identificar, como determina Juan Carlos Rico (2009: 20), la “progresiva implantación del lenguaje audiovisual como principal vertebrador

¹ Página web del Museo Virtual de Artes El País (MUVA): [<http://muva.elpais.com.uy>].



de la comunicación humana”, creando la necesidad de recibir información, educación o diversión en forma de experiencia, lo que el museo actual proporciona mediante los nuevos lenguajes que emplea la sociedad contemporánea.

Por otra parte, también encontramos que las nuevas tecnologías, especialmente el medio digital y la realidad virtual, han hecho su aparición gracias a su capacidad de recrear espacios y objetos que sin duda hacen más atractiva la experiencia museística, en tanto favorecen el aprendizaje informal que se pretende en este tipo de espacios. Uno de los prototipos de realidad virtual más conocidos en el ámbito museístico es el denominado CAVE (Automatic Virtual Environment), constituido por un cubo de 3 x 3 m en el que se proyectan imágenes estereoscópicas que simulan espacios fotorrealísticos: lo que podría denominarse un “teatro virtual”.

Sin embargo, actualmente las nuevas apuestas de las instituciones culturales “se basan en aumentar el conocimiento en entornos cotidianos más que en la creación de nuevos espacios virtuales” (Abad, Arretxea y Alzua-Sorzabal 2003: 250), por lo que el uso de la tecnología de la realidad aumentada (AR, por sus siglas en inglés) se encuentra en el punto de mira, debido a su gran potencial y sus posibilidades de añadir contenido virtual al mundo real, lo que genera una imagen enriquecida de la realidad.

Guías personales y realidad aumentada: accesibilidad y difusión en el museo

Una de las aplicaciones de la realidad aumentada en entornos museísticos ha sido el desarrollo de guías o asistentes personales por medio de los cuales los visitantes, al realizar un recorrido por las diferentes salas, acceden a información adicional sobre las piezas que contienen. El uso y la proliferación de dispositivos portátiles equipados con cámara, pantalla y sistemas operativos más desarrollados han conseguido aumentar los contenidos que se ofrecen en las salas de exposición, a través de un discurso didáctico y personalizado.

El Museo de Bellas Artes de Rennes (MBA Rennes, Francia) fue objeto de una experiencia piloto para evaluar varios prototipos de guías móviles basadas en la tecnología de realidad aumentada, y observar las posibilidades que ésta ofrece en entornos museísticos. En este caso se utilizó un dispositivo portátil, como un UMPC (ultra mobile PC o PC ultramóvil), mientras que un equipo compuesto por personal adscrito al museo y expertos en historia del arte diseñaron los contenidos que iba a mostrar e ilustrar la guía móvil: artista, atributos, obras relacionadas, literatura, música, etc. Cuando el visitante se acercaba a una determinada obra y la enfocaba con la cámara de la UMPC, aparecían contenidos virtuales que revelaban información referente a la obra, junto a un menú interactivo (Damala *et al.* 2007).

Interactividad basada en el uso de marcadores: “el museo en tus manos”

Las aplicaciones de realidad aumentada basadas en el uso de marcadores, en lo que se denomina interfaces tangibles de usuario, constituyen hoy en día las más utilizadas en entornos museísticos. Aquí el visitante interactúa con el objeto virtual como si fuera real, mediante la manipulación de unos marcadores o patrones que funcionan como referentes para insertar el objeto virtual en el espacio real del museo. Las instalaciones constan de una cámara, que es la encargada de capturar la imagen real del visitante, y una pantalla o visor donde se ve reflejado y en la que aparece la imagen aumentada con el objeto virtual asociado al marcador correspondiente.

El Human Interface Technology Laboratory de Nueva Zelanda (HIT LAB NZ), que desarrolló dos aplicaciones basadas en el uso de marcadores, puso en práctica este tipo de instalaciones (Woods *et al.* 2004). En el Te Manawa Science Centre de Palmerston North, en Nueva Zelanda, se sometió a prueba a SOLAR (Solar-System and Orbit Learning in Augmented Reality), una instalación que contaba con un set de nueve marcadores que representaban a los planetas virtuales y que el usuario debía colocar en las correspondientes órbitas, dibujadas sobre un tablero: en este caso, manipulaba los marcadores de forma que podía observar las diferencias entre cada planeta, como las manchas de la superficie de Júpiter o los anillos de Saturno, ya que las superficies estaban diseñadas, con base en imágenes satelitales, con gran detalle.

Otro ejemplo de este tipo de instalaciones fue AR Volcano Kiosk, que tuvo como escenario el Science Alive! de Christchurch, en Nueva Zelanda (Woods *et al.* 2004). Ésta consistía en un libro donde parecían diferentes marcadores que representaban figuras virtuales tridimensionales de la morfología y la dinámica del interior de la Tierra, como un volcán, fallas sísmicas, erupciones volcánicas y placas tectónicas. El usuario portaba un visor, con el que veía los gráficos virtuales aumentados a medida que pasaba las páginas del libro (Figura 1).

Las aplicaciones desarrolladas por el HIT LAB NZ estaban enfocadas en los denominados museos de ciencia, pero también se han realizado ensayos destinados a otras tipologías de museos, como los arqueológicos. En 2004 se desarrolló el proyecto ARCO (Augmented Representation of Cultural Objects) para la creación de una aplicación informática basada en realidad aumentada, diseñada para ayudar a los museos a crear, manipular, administrar y presentar objetos culturales digitalizados en exposiciones virtuales dentro y fuera de un museo (Wojciechowski *et al.* 2004; Liarokapis *et al.* 2004). ARCO permitía recrear en 3D los objetos culturales del museo atendiendo a varios parámetros (por ejemplo, textura, tamaño, etc.), a los que se les asociaba un marcador determinado, lo que daba al usuario la oportunidad de interactuar con la pieza (Figura 2).



FIGURA 1. Instalación AR Volcano Kiosk, donde aparecen los modelos virtuales con una sección del interior de la Tierra (Fuente: Woods 2004: 132).



FIGURA 2. Proyecto ARCO: usuario interactuando con los objetos arqueológicos, lo que le permite comparar su tamaño y morfología como si se tratase de una pieza real (Fuente: Wojciechowski 2004: 141).

Otra aportación importante de la realidad aumentada respecto del uso de marcadores está relacionada con los llamados museos virtuales, y presenta grandes posibilidades dentro de las aplicaciones *online*. A través de dispositivos con los que estamos familiarizados, como una *webcam* y una computadora, se obtiene una experiencia didáctica mediante la interacción, de forma virtual, con las piezas u otros contenidos. Uno de los ejemplos que se han llevado a cabo ha sido el Museo del Jurásico de Asturias (MUJA, España) que, en colaboración con el diario *Público*, ofrece la posibilidad de interactuar con varios especímenes de dinosaurios virtuales. Entrando en la web,² se descargan los marcadores que permitirán disfrutar de la experiencia virtual (Figura 3). Asimismo, el Na-

² Página web con la aplicación de realidad aumentada del Museo del Jurásico de Asturias (España): [<http://www.publico.es/especial/dinosaurios>].



FIGURA 3. Imagen que representa la aplicación de AR *online* del MUJA (España), en la que puede observarse un *Diplodocus* y un *Tyrannosaurus rex*, paseando por la superficie de una mesa de ordenador (Fotografía David Ruiz Torres, 2010).

tural History Museum de Londres (Reino Unido) ha desarrollado una aplicación *online* accesible desde la página web del propio museo en la que es posible interactuar tanto con un modelo virtual de la especie *Homo neanderthalensis*,³ observando su fisonomía y forma de caminar, como con otro más que se corresponde con la reconstrucción de un espécimen del *Australopithecus afarensis* a través de los restos de un ejemplar bautizado con el nombre de *Lucy*; con ambos modelos se compara la evolución de estas especies ancestrales del ser humano mediante su reconstrucción virtual basada en los estudios paleoantropológicos.

Estas experiencias de realidad aumentada como aplicaciones web conseguirían, por una parte, un propósito fundamental en esta tipología de museos, que sería el de la difusión, generando visitantes potenciales que se interesen por los contenidos que ofrece el lugar *in situ*, mientras que, por otra, los internautas que visiten este tipo de museos virtuales podrán acceder a los contenidos fuera de los muros del museo o, dado el caso, tener en su hogar las piezas virtuales tridimensionales de un museo e interactuar con ellas como si fueran reales, rompiendo, así, las barreras físicas o territoriales de este tipo de entornos.

La experiencia cultural en el museo: reconstrucciones históricas y realidad aumentada

El desarrollo de las investigaciones y proyectos sobre realidad aumentada ha ensayado, asimismo, en el campo patrimonial, gracias a las reconstrucciones virtuales de edificios o épocas pasadas sobre los restos conservados que han llegado hasta nosotros, lo que conforma una

³ Página web del Natural History Museum de Londres (Reino Unido) con la aplicación de realidad aumentada: [<http://www.nhm.ac.uk/nature-online/life/human-origins/neanderthal-ar/index.html>].

verdadera ventana hacia el pasado. Los estudios arqueológicos e histórico-artísticos han sido la base de esas reconstrucciones virtuales que nos ofrecen nuevas lecturas e interpretaciones de la historia y del objeto cultural.

Así, por ejemplo, el instituto Fraunhofer IGD en Darmstadt (Alemania) desarrolló una aplicación denominada "20 Years since the Fall of the Berlin Wall" (Zoellner *et al.* 2009), que pretendía revivir la larga y rica historia de Berlín en el aniversario de la caída del muro y que se exhibió en la feria CeBIT 2009 en Hannover (Alemania). Para mostrar esto dentro de las instalaciones de un hipotético museo, se diseñó una gran superficie con una imagen satelital de la ciudad de Berlín, sobre la cual el visitante, provisto de un UMPC, veía sobre el mapa la reconstrucción tridimensional del Muro de Berlín y el desarrollo urbano de la ciudad desde 1940 hasta 2008, gracias a la utilización de imágenes aéreas de la ciudad tomadas a lo largo de los últimos años. En este caso la tecnología de realidad aumentada se utiliza sin la necesidad de crear gráficos virtuales tridimensionales (3D), sino que se emplean las imágenes digitalizadas (2D) disponibles en el archivo cartográfico de la ciudad.

También se desarrolló otra aplicación similar, presentada en el área de exposición del SIGGRAPH 2008 en Los Ángeles con el nombre de "Rome Reborn" (Zoellner *et al.* 2009). Ésta consistía en un gran plano del antiguo Foro Romano colocado en el piso, sobre el que aparecían varios modelos virtuales tridimensionales de los antiguos edificios que lo componían, que se visionaban a través de un UMPC que portaba el usuario.

Otro caso de aplicación de la realidad aumentada en entornos museísticos lo encontramos en la exposición *A Future for the Past*, realizada en el Allard Pierson Museum de Ámsterdam para conmemorar el 75 aniversario de su creación (Zoellner *et al.* 2009).

En ella se utilizó una ampliación de una antigua fotografía de la colección Allard Pierson que mostraba los restos conservados del Foro Romano, datada en 1855, que se colocó dentro de la exposición frente a una pantalla fija giratoria (*movable screen*) con una cámara incorporada, en la que el usuario, al hacer un recorrido panorámico por la fotografía, veía los restos del foro, y, marcados como puntos de interés, las reconstrucciones virtuales de varios edificios (Templo de Saturno, Vía Sacra, Coliseo, etc.), junto a información adicional sobre ellos.

También tuvo lugar otra experiencia que se basaba en esta misma aplicación, pero en este caso adaptada para dispositivos UMPC, que permiten, frente a la pantalla fija anterior, una mayor libertad de movimiento del visitante de un museo. Para su desarrollo se eligió el yacimiento de Satricum, situado al sur de Roma, que tenía una acrópolis en la que se había sucedido la construcción de tres templos en diferentes épocas de la historia de Roma. En la aplicación se recuperaba una imagen virtual del templo primitivo del siglo X a.C., además de diferentes puntos de



FIGURA 4. *Virtual Showcase*: imagen de una pequeña escultura aumentada con los gráficos 3D generados por ordenador (Fuente: Bimber 2001: 51).

interés con información sobre la excavación, los artefactos hallados y la construcción de los templos.

Virtual Showcase: un nuevo paradigma de exhibir a través de realidad aumentada

La *Virtual Showcase* o "vitrina virtual" (Bimber *et al.* 2001), si bien diseñada como una vitrina tradicional en sus dimensiones y configuración, contó con la realidad virtual y la realidad aumentada como mediadoras para presentar las piezas de una forma atractiva, en la que el uso de las nuevas tecnologías y el discurso museográfico tradicional se unen para mostrar el objeto cultural (Figura 4).

La instalación consta de unos videoproyectores instalados en el mismo lugar de la vitrina virtual —que son los encargados de proyectar los gráficos generados por computadora sobre el objeto real, haciendo posible que lo virtual y lo real se fusionen en un mismo espacio—, de modo que la pieza se puede aumentar digitalmente con contenidos digitales adicionales, como reconstrucciones, texto, imágenes flotantes, etc., que brindan un conocimiento completo de la obra. Además, la *Virtual Showcase* presenta el mismo aspecto de una vitrina real, lo que hace que sea compatible con las instalaciones de un museo tradicional.

Conclusiones

La tecnología de realidad aumentada se ha convertido en un importante reclamo vinculado con los recursos museográficos más vanguardistas. Las posibilidades que ofrece frente a otras tecnologías, especialmente en relación con la realidad virtual, son notables debido a su capacidad de combinar lo real con lo virtual sin que el usuario pierda el contacto con la realidad, sino, por el contrario, recibe una imagen enriquecida de ésta y, por consiguiente, del objeto cultural.

Desde el punto de vista tecnológico, la realidad aumentada no requiere que todos los gráficos de la aplicación se generen por computadora, sino que parte de ellos se encuentren conformados por la propia imagen real de nuestro entorno. Sin embargo, y frente a la realidad virtual, su mayor problemática consiste en la correcta superposición de los objetos virtuales en el espacio real, ya que de este factor va a depender que nos ofrezca un resultado óptimo y verosímil.

De modo que actualmente encontramos un importante desarrollo en aplicaciones con realidad aumentada basadas en el uso de marcadores, puesto que a partir de éstos el objeto virtual queda situado perfectamente en el espacio real. Resulta constatable que fueron los primeros avances que se hicieron de esta tecnología en espacios museísticos, como lo demuestran las instalaciones del HIT LAB NZ o el proyecto europeo ARCO, que sirvieron de punto de partida y, actualmente, son las más recurrentes. Sin embargo, para otro tipo de aplicaciones basadas en sistemas portátiles los procesos computacionales son más complejos, ya que aquí es necesario fusionar el espacio real con el virtual y, por lo tanto, todavía se necesita de una maduración tecnológica que permita su implantación, la que, sin duda, arroja más interesantes planteamientos de difusión e interpretación del objeto virtual, como lo reflejan los recientes ensayos realizados por el instituto alemán Fraunhofer IGD.

Por otra parte, respecto de las aplicaciones que usan marcadores —que se han extendido en diversas salas expositivas tanto permanentes como temporales—, debemos tener en cuenta otro tipo de condicionantes, sin olvidar su potencial en los denominados museos virtuales. En este tipo de instalaciones, la interacción se produce de una forma natural e intuitiva, al desaparecer el elemento *hardware* que medie esa relación entre el usuario y el objeto virtual, donde el visitante puede manipularlo y observarlo como si fuera la pieza real. Además, su fácil manipulación las hace idóneas para un público amplio. Aquí se obtiene una nueva concepción —en la que desaparece el tradicional lema “no tocar”— que fomenta un diálogo entre el visitante y el objeto cultural y donde el conocimiento de éste se obtiene a través de una experiencia lúdico-racional. Como inconveniente en este tipo de aplicaciones de realidad aumentada, que puede hacerse extensible a la mayoría de interactivos museográficos, es la limitación de uso a un solo usuario, que es el que manipula el marcador correspondiente, si bien se pueden ofrecer algunas soluciones alternativas, como ampliar la instalación de modo que haya varios puntos de interacción similares.

En lo que concierne a otro tipo de aplicaciones de realidad aumentada basadas en el uso de dispositivos portátiles, que aún están, como hemos mencionado anteriormente, en fase de experimentación, han conseguido no obstante plantear varios modelos de aplicación que demuestran la versatilidad de la tecnología de realidad

aumentada en un museo. La posibilidad de que cada visitante acceda a los contenidos aumentados a través de un dispositivo propio, ya sea de un teléfono móvil, un PDA o una tableta, facilita la accesibilidad a los contenidos y al objeto cultural, y, por lo tanto, a su comunicación y difusión. Frente a otros dispositivos más habituales en este tipo de entornos, como pueden ser las audioguías, los prototipos de realidad aumentada conllevan, a través de la personalización y la variación de los mismos en función del idioma, la edad, el nivel cultural, etc., una serie de ventajas, como bien demuestra la experiencia realizada en el MBA Rennes.

En cuanto a la transmisión de contenidos culturales, tampoco hemos de olvidar que la realidad aumentada permite, asimismo, acceder a un mayor abanico de interpretaciones y lecturas del objeto, y, por ende, ampliar los límites del conocimiento mediante reconstrucciones virtuales de elementos del pasado que son observados desde el presente de una forma realista y didáctica, como lo ejemplifican el prototipo *Virtual Showcase* y la aplicación “20 years since the Fall of the Berlin Wall” desarrollada por el Instituto Fraunhofer IGD (Alemania). Además, la capacidad de superponer gráficos virtuales sobre el objeto original es una solución totalmente respetuosa de la conservación y la preservación patrimoniales, valor que se añade al interpretativo, mencionado anteriormente.

El papel que la realidad aumentada tendrá para los museos del siglo XXI en el ámbito latinoamericano no tardará en eclosionar en los próximos años tomando como referente estas primeras experiencias realizadas a escala internacional. El aprovechamiento de una de las potencialidades de la realidad aumentada, como es el uso de esta tecnología vinculada con los denominados museos virtuales, resultaría de gran importancia para mostrar el vasto patrimonio cultural: rompería las barreras físicas del museo y traspasaría fronteras, con lo que será posible el disfrute, aunque de forma virtual, de admirar piezas y obras que se encuentran a kilómetros de distancia, y alcanzar una de las premisas de los museos actuales: la difusión.

Como una reflexión final, desde nuestra disciplina humanística podemos plantear que la labor más importante referente a la realidad aumentada será la de transmitir la necesidad que, según nuestra perspectiva, presentan esos entornos culturales y museísticos, con el objetivo de que los instrumentos aportados por la ciencia nos den acceso a un conocimiento más amplio y diversificado.

Referencias

Abad, Marina, *et al.*

2006 “Evaluación del impacto de las nuevas tecnologías en el visitante del museo: el caso de la *Virtual Showcase*”, en Aurkene Alzua-Sorzabal (coord.), *Seminario Internacional de Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs). Arte y Patrimonio Cultural*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 250-264.

- Bellido, María Luisa
2001 *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Gijón, Trea.
- Bimber, Oliver, et al.
2001 "The Virtual Showcase", *IEEE Computer Graphic Application* 21(6): 48-55.
- Carreras, César
2005 "Los proyectos de educación en museos a través de las nuevas tecnologías", *Mus-A* 5: 34-38.
- Damala, Areti, et al.
2007 "Merging Augmented Reality Based Features in Mobile Multimedia Museum Guides", en A. Georgopoulos (ed.), *CIPA 2007, Anticipating the Future of the Cultural Past*, Atenas, ICOMOS, 259-264.
- Haber, Alicia
2008 "MUVA Museo Virtual de Artes El País: el museo imposible. El relato de una protagonista", en María Luisa Bellido (dir.), *Difusión del patrimonio cultural y nuevas tecnologías*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 122-143.
- Liarokapis, Fotis, Sylaiou, S., Basu, A., Mourkousis, N., White M., y Lister, P. F.
2004 "An Interactive visualisation interface for virtual museums", en Y. Chrysanthou, K. Cain, N. Silberman, F. Niccolucci (eds), *Proceedings of the 5th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage*, Bruselas, Eurographics Association, 47-56.
- Rico, Juan Carlos (coord.)
2009 *¿Cómo se cuelga un cuadro virtual? Las exposiciones en la era digital*, Gijón, Trea.
- Wojciechowski, Rafał, et al.
2004 "Building Virtual and Augmented Reality Museum Exhibitions", *Proceedings of the Ninth International Conference on 3D Web Technology (Web3D '04)*, Nueva York, ACM, 135-144.
- Woods, Eric et al.
2004 "Augmenting the Science Centre and Museum Experience", *Proceedings of the 2nd International Conference on Computer Graphics and Interactive Techniques in Australasia and South East Asia*, Nueva York, ACM, 230-236.
- Zoellner, Michael, et al.
2009 "An Augmented Reality Presentation System for Remote Cultural Heritage Sites", en Kurt Debattista et al. (eds.), *Proceedings of the 10th International Symposium on Virtual Reality, Archaeology and Cultural Heritage*, Msida, University of Malta, 112-116.

Resumen

En los años recientes la realidad aumentada (AR, por sus siglas en inglés) ha alcanzado un protagonismo cada vez más importante en diversas áreas de conocimiento, así como ha mostrado la versatilidad y las posibilidades que presenta esta nueva tecnología derivada de la realidad virtual. La capacidad de insertar objetos virtuales en el espacio real y el desarrollo de interfaces de gran sencillez han convertido a esta nueva tecnología en uno de los recursos museográficos más vanguardistas, gracias a que favorece tanto la interacción entre los visitantes y el objeto cultural de una forma atractiva y, a la vez, didáctica, como el cumplimiento de la principal función de estos espacios: la difusión de contenidos culturales.

Palabras clave

Realidad aumentada, museos, interacción, difusión cultural, accesibilidad.

Abstract

In recent years, augmented reality (AR) has become more and more important in different areas of knowledge, showing the versatility and possibilities that this new technology derived from virtual reality presents. The capacity to insert virtual objects in real space and the development of very simple interfaces, have converted this new technology into one of the most avant-garde museographic resources. This is thanks to the fact that this new technology assists in the interaction between visitors and the cultural object in an attractive and educative way and also helps these spaces fulfill their main function, which is cultural outreach.

Keywords

Augmented reality, museums, interaction, cultural diffusion, accessibility.

Título en inglés: "Augmented reality: a new resource in Information and Communication Technology (ICT) for museums in the 21st century"



Restauradores Sin Fronteras: el patrimonio como motor de desarrollo sostenible

Asociación Restauradores Sin Fronteras (A-RSF)

Un patrimonio bien conservado es síntoma de resurgimiento social y económico.

Javier Gámez Sánchez, presidente de A-RSF

Restauradores Sin Fronteras (A-RSF) es una organización no gubernamental [de cooperación cultural] para el desarrollo (ONGD), de carácter internacional, sin ánimo de lucro, abierta a cualquier persona o entidad, que nace en 1999, actúa de forma independiente a criterios políticos, religiosos o económicos y cuya sede central está en Madrid, España (Figura 1). Su misión fundamental consiste en realizar acciones que, al promover la utilización del patrimonio como motor para el desarrollo sostenible, beneficien social, económica y culturalmente a las comunidades y los países menos favorecidos. Así, la premisa al centro del trabajo de nuestra asociación es plantear que la puesta en valor y la gestión del legado cultural y natural de una población son generadoras de riqueza y de mejora en sus condiciones de vida, tanto al coadyuvar en el uso racional de sus recursos como al consolidar su identidad en un marco de respeto a la diversidad cultural.

Para A-RSF el patrimonio no está aislado del contexto socioeconómico y cultural, sino, por el contrario, forma parte, en diferentes medidas, de todas las actividades de una comunidad, por lo tanto para generar un desarrollo sostenible basado en la recuperación de nuestra herencia cultural y natural, lo que precisa actuar desde diferentes ámbitos: económico, social, educativo, político. Sólo de este modo el patrimonio se convierte en fuente y muestra de desarrollo.

Objetivos específicos

A-RSF, como se ha dicho, concentra sus esfuerzos en el uso del patrimonio cultural para promover el desarrollo sostenible de las comunidades menos favorecidas y tiene los siguientes objetivos específicos:

El desarrollo económico y social. El patrimonio cultural puede ser motor generador de ingresos —en algunos casos, la fuente principal—, al que hay que potenciar, para que sea un recurso sostenible, por medio de la implicación de la población beneficiaria en su gestión y mantenimiento. La rehabilitación del patrimonio, como el caso de los inmuebles, beneficia directamente a la población, que ve prosperidad en sus condiciones de vida, y aumenta,



FIGURA 1. Logotipo de Restauradores Sin Fronteras (cortesía: A-RSF).

principalmente cuando se trata de centros históricos, la valoración de los conjuntos patrimoniales. La rehabilitación y la recuperación del patrimonio atraen inversiones públicas y privadas que alientan el desarrollo económico y social, mediante la generación de empleo y la mejora de las infraestructuras.

El aumento de las capacidades humanas e institucionales. La formación y capacitación en conservación y gestión del patrimonio cultural es una pieza esencial en los procesos de cambio y desarrollo locales, en tanto que proporciona conocimientos que luego podrán desarrollarse *in situ* y favorecer una mayor participación y un control comunitarios. El fortalecimiento institucional y el apoyo a la formación técnica, así como el asesoramiento y la consultoría para la realización de planes de manejo de centros históricos y ordenamientos territoriales, son algunos de los aspectos en los que se debe incidir para la sostenibilidad de los proyectos.

La protección de la identidad y diversidad cultural. La valoración del patrimonio cultural por parte de la población local es determinante para consolidar la identidad cultural como generadora de cohesión

social, del aumento de la autoestima de la población y del sentido de pertenencia de las comunidades. La preservación de la identidad en un esquema de respeto a la diversidad cultural es un valor que hay que proteger ante la inminente pérdida, fruto de la globalización, de tradiciones locales.

La mejora de la gobernabilidad. El trabajo con las administraciones públicas encargadas de la protección del patrimonio cultural contribuye a aumentar y fortalecer los órganos de gestión local, así como a propiciar la generación de movimientos sociales de participación.

Líneas de acción

Para alcanzar estos objetivos, en los últimos años las acciones de A-RSF se han centrado en cuatro líneas principales:

Formación: proyectos dirigidos a la capacitación de personal local, que van desde la atención a la población más pobre o excluida hasta la formación de universitarios y técnicos en instituciones públicas

En este aspecto, A-RSF ha trabajado desde hace cinco años en el proyecto formativo de conservadores y

restauradores de bienes culturales en Orán (Argelia), como estrategia para insertar laboralmente a los jóvenes, que conforman uno de los sectores más desamparados de la población argelina (Figura 2). Esta iniciativa busca, además, fomentar la promoción y la consolidación de técnicas de puesta en valor, y de desarrollo sostenible, en el campo de la conservación del patrimonio histórico y cultural de los pueblos, como herramienta activa para la mejora de la calidad de vida de la población local.

Sensibilización: acciones destinadas a promover e inculcar la protección del patrimonio cultural como un recurso para el desarrollo. Al igual que en la línea de trabajo referente a la formación, el abanico de beneficiarios va de la población local, haciendo hincapié en el trabajo con los niños, al fortalecimiento institucional de las autoridades competentes

Como ejemplo de esta línea destaca el proyecto “Guardianes del Patrimonio”: programa de sensibilización social en Ciudad Velha, Cabo Verde, declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2009, donde en los años previos a dicha declaración se realizó una fuerte inversión para rehabilitar los inmuebles más emblemáticos de la localidad, aun-



FIGURA 2. Alumna de la especialidad de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Orán, Argelia (Fotografía cortesía: A-RSF).

que no se trabajó directamente con sus habitantes. En reparo de esta omisión, en 2009 A-RSF involucró a sectores comunitarios locales con el fin de fomentar la identificación y la valoración de su rico patrimonio cultural, para lo cual se diseñó un programa de sensibilización y capacitación que incorporó a los tres núcleos poblacionales de Ciudad Velha: niños, jóvenes y adultos, en la realización de diversas actividades y talleres colectivos.

Asistencias y estudios técnicos: en este aspecto las iniciativas se enfocan en realizar asesorías puntuales, estudios y planeamientos con metodología científica, para después pasar a su ejecución.

Sirva de ejemplo la asesoría realizada para la gestión del patrimonio de la ciudad de Orán, cuyos principales objetivos fueron acompañar el proceso de creación de la Unidad Técnica de Gestión Urbanística y capacitar a sus técnicos. Esto hizo posible tanto dar seguimiento al desarrollo y a la puesta en práctica de la figura de planeamiento urbano, así como proporcionar guía a particulares sobre aspectos patrimoniales en relación, por ejemplo, a procesos de rehabilitación de edificios residenciales. En esta iniciativa también se trabajó en el diseño de estrategias realistas que redunden en la eficacia de los servicios urbanos del barrio histórico de la ciudad.

Ejecución: proyectos globales de intervención en los que, por lo general, se cuenta con varios de los componentes y temáticas arriba mencionados.

El “Proyecto Gestión y Puesta en Valor del Patrimonio Cultural de Pomacocha, Perú”, cuyo objetivo es mejorar las capacidades sociales, económicas y culturales de la comunidad local, se encuadra perfectamente en esta línea de acción. La elección de este núcleo poblacional surgió como iniciativa de lucha contra la pobreza en la zona, y planteó la necesidad de incorporar una vi-

sión integral y participativa de la comunidad campesina de Pomacocha, caracterizada por su ubicación en una de las zonas, mayoritariamente agrícola, más deprimidas de la región andina.

La poca o escasa afluencia de visitantes nacionales y extranjeros a Pomacocha, sede de un importante legado cultural sudamericano, como la iglesia de Santa Clara del siglo XVII, ha generado su aislamiento de la economía regional, situación que movió a A-RSF a desarrollar un proyecto en la zona desde 2007. Su objetivo es generar actividades e iniciativas centradas en el desarrollo económico y social por medio de la valoración y la recuperación del patrimonio y la cultura locales, y apunta a lograr procesos de desarrollo, personal y colectivo, de autoestima. Asimismo, se ha impulsado tanto la capacitación, que genera un efecto de empoderamiento de la población local, como la creación de empleos temporales y permanentes relacionados con temas de valoración, conservación y uso sostenible del bien patrimonial. En la actualidad, esta iniciativa consiste de cinco componentes estratégicos que interactúan entre sí: educación y patrimonio local para elevar los niveles de ca-

lidad en la formación de la comunidad; recuperación y conservación del patrimonio cultural, específicamente, de las portadas renacentistas de la iglesia de Santa Clara, y la rehabilitación del molino de época virreinal para su uso tradicional; capacitación y generación de riqueza, para reactivar y fortalecer la economía de la población; sostenibilidad y participación ciudadana, para propiciar la incorporación y apropiación del proyecto; y finalmente la elaboración, a través de un proceso de gestión participativa —consensuado entre los diferentes sectores—, para la operación de un circuito turístico cultural y ambiental que difunda la riqueza patrimonial local (Figura 3).

Funcionamiento interno

A-RSF ha establecido un mecanismo, en el que participan distintos sectores de la asociación, de toma de decisiones consensuadas y rápidas, con lo que se propicia que las resoluciones cuenten con el aval de la mayoría de la organización y se evita que sean unilaterales. Para asegurar una adecuada coordinación, existe una sede central en San Sebastián de los Reyes, Madrid (España), que trabaja en colaboración con los diferentes gru-



FIGURA 3. Un trabajador fabrica adobes para la rehabilitación de la iglesia de Santa Clara, Pomacocha, Perú (Fotografía cortesía: A-RSF).



FIGURA 4. Proceso de rehabilitación de la capilla de Trindade, Isla de Santiago, Cabo Verde (Fotografía cortesía: A-RSF).

pos de Restauradores Sin Fronteras existentes —al día de hoy— en México, Perú, Colombia, Venezuela, Portugal y Costa Rica (Figura 4).

El máximo órgano de decisión en A-RSF es la Junta Directiva, que todos los socios eligen cada cuatro años en asamblea general. El Consejo Internacional de A-RSF, constituido por dos representantes de cada grupo, electo por la Junta Directiva de su país, se reúne en pleno al menos una vez al año, con el fin de intercambiar ideas y alcanzar una unidad de criterios para que, así, toda la organización siga una estrategia común.

Financiamiento

Desde su creación, Restauradores Sin Fronteras ha obtenido sus fondos principalmente por medio de tres vías:

Convocatorias anuales destinadas a proyectos de cooperación para el desarrollo de entidades como la Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo (AECID), comunidades autónomas, fundaciones, ayuntamientos, etcétera

Aportaciones de socios (particulares, museos, fundaciones, empresas)

Contribuciones privadas de empresas vinculadas directamente con la ejecución de algún proyecto concreto

Además, se busca mantener una buena política de transparencia, tanto interna como externa, la cual se garantiza mediante un cuidadoso trabajo, realizado internamente por el Área de Gestión y Administración de A-RSF con el apoyo de auditores externos, para tener una gestión y un control correctos de los recursos.

Reflexiones y perspectivas

En estos momentos de crisis mundial, la cooperación internacional para el desarrollo se ve gravemente afectada por importantes recortes económicos, situación que, naturalmente, también repercute en el curso de proyectos como los que ejecuta Restauradores Sin Fronteras, por lo que las expectativas de crecimiento, de estabilidad y de equilibrio no parecen muy esperanzadoras. Aunque es indudable que la articulación del patrimonio cultural como eje para el desarrollo constituye un motor clave para mejorar la calidad de vida de las poblaciones locales, ésta todavía no es una vía que las acciones de desarrollo gubernamental consideren

como prioritaria. Pese a que la sociedad organizada comienza a asumir algunas responsabilidades, aún son pocas las organizaciones que, como A-RSF, trabajan con fundamento en esta perspectiva.

No obstante, lo anterior no debe ser motivo para flaquear en nuestros empeños. Debemos tomar en cuenta que uno de los principales ingresos económicos de varios países latinoamericanos, como Perú o México, es el turismo cultural. A-RSF considera que las inversiones en este campo tendrían no sólo que ser mayores, sino también enmarcarse desde un planeamiento sostenible que, además de beneficiar a las comunidades, las incluya como actores activos en los procesos de toma de decisiones respecto de su patrimonio. En este sentido nuestra organización promueve una visión integrada de turismo y cultura, campos que no siempre van de la mano e incluso suelen gestionarse de manera independiente en diferentes ministerios, lo que evidencia la falta de una planificación conjunta. Creemos que acciones inconexas y con objetivos diferentes deben armonizarse y, así, colaborar conjuntamente para una cabal consecución de sus fines sociales.

Para A-RSF, los diferentes profesionales que trabajamos sobre el patrimonio tenemos que estar conscientes de que nuestros proyectos, si queremos garantizar la sostenibilidad del patrimonio y definir correctamente la planeación y las estrategias previas de cualquier intervención, deben incluir la participación social: de no lograrla —estamos convencidos de ello— no habrá apropiación y valoración del patrimonio cultural intervenido. Por tanto, las acciones de A-RSF buscan que en los próximos años nuestra profesión se encamine a que nuestros monumentos históricos sean físicamente salvados y que ello imprima el alma de las comunidades que los legarán a las nuevas generaciones.

Resumen

La presente contribución describe la misión de Restauradores Sin Fronteras (A-RSF), organización no gubernamental para el desarrollo (ONGD), con el fin de detallar sus objetivos específicos y líneas de acción, todos ellos encaminados a promover la articulación del patrimonio como un motor para el desarrollo sostenible en comunidades menos favorecidas. Se mencionan algunos de los proyectos realizados en 2011 y se reflexiona sobre algunas perspectivas a futuro, particularmente en el ámbito latinoamericano. Para mayor información, consúltese la página web de la asociación: [www.a-rsf.org].

Palabras clave

A-RSF, cooperación para el desarrollo, patrimonio cultural, ONGD.

Título en inglés: "Restorers Without Borders: cultural heritage as a driving force for sustainable development"

Abstract

This contribution describes the structure and mission of Restauradores Sin Fronteras (A-RSF) (Restorers Without Borders), a non-governmental development organization (NGDO), detailing its specific objectives and lines of action, all aimed at promoting cultural heritage as a driving force for sustainable development in disadvantaged communities. Some of the projects implemented in 2011 are mentioned and we also reflect upon some future prospects, especially in Latin America. For more information, visit the association's website at [www.a-rsf.org].

Keywords

A-RSF, development cooperation, cultural heritage, NGDO.



“Échale un ojo a tus monumentos”.

Un programa de difusión sobre patrimonio cultural para niños y jóvenes de México

Claudia Morales Vázquez

Si tus planes son para cien años, educa a los niños.
Confucio

Introducción

Tradicionalmente, uno de los objetivos de la Subdirección de Investigación de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (CNMH-INAH) ha sido difundir las investigaciones relacionadas con los monumentos históricos realizadas por especialistas, misión que se ha cumplido básicamente mediante la publicación del *Boletín de Monumentos Históricos* y la organización e impartición de conferencias, coloquios y cátedras.

No obstante, hasta hace poco parecía necesaria la inclusión de un sector de la población que consideramos sumamente importante para poder asegurar la continuidad de la conservación y preservación, no sólo de los monumentos, sino del patrimonio cultural mexicano en su totalidad: el de los niños, los adolescentes y los jóvenes. Por tal motivo, en el verano de 2006 la CNMH-INAH creó el programa “Échale un ojo a tus monumentos”.

La primera etapa del programa se enfocó al universo de los escolares de secundaria de nuestro país, pensando en que es durante la adolescencia cuando se inicia la búsqueda de la identidad como ser humano y, más particularmente, como mexicano. Se optó por iniciar con escuelas públicas dentro de un centro o poblado histórico, debido a que una de las premisas con las que iniciamos el trabajo fue que la convivencia cotidiana de sus alumnos con los monumentos, ya sean arqueológicos, históricos o artísticos,¹ les daría una sensibilidad

¹ De acuerdo con la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, se define como *monumentos históricos* los bienes vinculados con la historia de la nación, inmuebles construidos en los siglos XVI al XIX, así como los muebles que se encuentren o se hayan encontrado en ellos (LFMAAH 1972: art. 35). En contraste, son monumentos artísticos los bienes muebles e inmuebles que revisten valor estético relevante, determinado por cualquiera de las siguientes características: representatividad, inserción en cierta corriente estilística, grado de innovación,

y conocimiento diferentes de los que tendrían aquellos estudiantes que habitan en colonias ubicadas lejos de ellos. Estábamos convencidos de que esta circunstancia alentaría un mayor compromiso de los jóvenes con la conservación y la protección de los monumentos con los que ya estaban familiarizados.

Como parte de las labores emprendidas a lo largo de los años, nuestra iniciativa ha establecido diferentes líneas de trabajo, incluyendo la planeación y la operación de estrategias formativas, el diseño y uso de materiales didácticos y juegos, así como la formación de brigadas, todas ellas relacionadas con bienes patrimoniales. Esta versatilidad, que ha permitido tanto la instrumentación específica a las necesidades de nuestros beneficiarios como la ampliación de alcance a diferentes sectores de la sociedad, ha tenido como resultado el desarrollo de cursos para alumnos y maestros de las escuelas inscritas al programa, talleres para docentes que están en formación en la Escuela Benemérita Nacional de Maestros, así como la capacitación de promotores culturales, entre otras actividades.

Adicionalmente, en 2010 se decidió incluir a la población infantil, debido a la demanda de este sector, para lo cual hoy aún se trabaja en la adaptación de los aprendizajes esperados vinculados con el currículo de la Secretaría de Educación Pública (SEP), con el fin de darle un formato similar al que se tiene con las asignaturas de la secundaria.

Objetivos generales y específicos

La aspiración del programa “Échale un ojo a tus monumentos” es lograr que tanto los estudiantes como sus profesores, padres, etc., conciban a los monumentos históricos no sólo como imágenes de folletos o libros, o como el simple motivo para realizar una visita escolar, sino como

materiales y técnicas utilizadas y otras análogos (LFMAAH 1972: art. 33).

un ente vivo que contribuye al fortalecimiento de una identidad colectiva fundamental para forjar el presente y el futuro. Por ello se estableció un objetivo general para su operación: “dar a conocer y difundir la importancia de los monumentos históricos a los escolares de nivel secundaria de la localidad, para crear una conciencia y sensibilización histórico-artística que promueva una participación activa en su conservación”. De este rumbo genérico se han derivado varios objetivos específicos, entre los que destacan:

- Colaborar en la construcción en la joven ciudadanía de una conciencia sobre el patrimonio cultural mexicano.
- Favorecer el encuentro del alumno con las manifestaciones históricas y artísticas de su localidad.
- Producir, para el profesorado, material didáctico que apoye el conocimiento y el aprecio del patrimonio cultural de la nación.
- Crear una red de brigadas, denominadas *Dete-K-ti-VES de Monumentos Históricos*, con el fin de difundir y vigilar el patrimonio histórico-artístico de la comunidad.

Metodología y desarrollo

Desde el punto de vista metodológico, el programa “Échale un ojo a tus monumentos” está concebido como un ciclo que ha de desarrollarse en dos etapas: la primera tiene la finalidad de hacer conscientes a los alumnos, mediante la sensibilización en diversas sesiones de trabajo, de la presencia e importancia de los monumentos históricos de su localidad o cercanos a ella (Figuras 1 y 2); la segunda busca conformar grupos juveniles con una estructura en redes para promover su participación activa en la conservación de los monumentos. El desarrollo de cada una de estas etapas de trabajo comprende, a su vez, diversas fases y acciones, que se describen sucintamente a continuación.

Etapa 1: sesiones de trabajo con alumnos

El registro de la investigación y el manejo de las sesiones de trabajo con los alumnos da inicio con la elaboración de una ficha de trabajo, herramienta que incluye la creación de un *corpus* de actividades diversas,



FIGURA 1. Sesión “La física y el Colegio de San Pedro y San Pablo”, Secundaria núm. 6, Centro Histórico de la Ciudad de México (Fotografía Claudia Morales, 2006; cortesía: CNMH-INAH).



FIGURA 2. Sesión “Retratos de identidad”, Secundaria núm. 11, Centro Histórico de la Ciudad de México (Fotografía Claudia Morales, 2008; cortesía: CNMH-INAH).

creativas e innovadoras que son estructuradas tanto con base en datos histórico-artísticos serios y fidedignos como en consideración a cinco criterios:

Didácticos: Fundados en la convicción de que una de las formas más efectivas de conseguir un aprendizaje significativo es la de “aprender haciendo”, un principio del método de la pedagogía activa.

Lúdicos: Implementados con la aplicación del postulado de “aprender-jugando”, con el fin de hacer divertido el aprendizaje.

Flexibles: Consistentes en que se puede emplear una misma dinámica para varios inmuebles o temas relacionados con el patrimonio tangible e intangible.

Económicos: Conscientes de los escasos nivel socioeconómico y recursos materiales que caracterizan a la mayor parte de nuestro universo atendible, se decidió que las dinámicas deben ser capaces de realizarse con materiales de bajo costo o, en su caso, utilizar el ya existente y destinado a las tareas escolares diarias.

Evaluables: El funcionamiento del programa debe evaluarse constantemente en 360°,² con la premisa de que ha de ser perfectible, retroalimentado y adaptado a las necesidades de los usuarios.

A la fecha se han diseñado dos tipos de ficha de trabajo: una para temas sobre el patrimonio en general, y la otra para determinados inmuebles. Ambas se dividen en cuatro partes:

- La primera describe los objetivos, general y específicos de toda la sesión, detalla la contribución al logro de los objetivos educativos de la estrategia de enseñanza utilizada y determina los aprendizajes de la asignatura esperados, según el programa curricular de la SEP.
- La segunda define la estrategia a llevar a cabo, desde su preparación, pasando por la programación de lugares, tiempos, recursos hu-

² La evaluación de 360° es aquella donde todos los involucrados: organizadores, ponentes, observadores y educandos, retroalimentan el proyecto con sus observaciones.

manos y materiales, hasta la descripción de las actividades a realizar y las recomendaciones para su desarrollo.

- La tercera, aunque varía de acuerdo con el tipo de ficha, incluye fundamentalmente la investigación sobre el tema. En el caso de ejercicios sobre un inmueble en particular, se pormenoriza su identificación, con la inclusión de un plano de ubicación en referencia con la escuela participante, se presentan fotografías históricas y actuales del edificio, y en seguida se desarrolla la investigación, con una introducción, datos históricos y estilísticos, vida cotidiana, leyendas o anécdotas históricas y un glosario de términos; en cambio, para temas generales sobre patrimonio cultural se ahonda en definiciones y datos útiles para su exposición.
- La cuarta y última contiene las lecturas recomendadas y la bibliografía o documentos utilizados para la investigación. Algunas fichas llevan un anexo con la impresión del material didáctico que ha de emplearse en la sesión.

Hasta el momento se han generado 18 fichas generales de sensibilización, treinta específicas para el Centro Histórico de la Ciudad de México, ocho para Xochimilco, otro tanto más para Tlalpan, cuatro para San Ángel y trece para Texcoco. Asimismo están en elaboración dos fichas para Malinalco y siete para Azcapotzalco, así como una especial para niños-jóvenes ciegos o débiles visuales para una visita a la Catedral Metropolitana. Cada una de estas fichas, como se mencionó anteriormente, dirige la subsecuente fase de trabajo, dedicada al propio desarrollo de las sesiones con los alumnos.

Este último proceso inicia con la programación de una reunión de trabajo para un grupo escolar a la vez, recomendándose, para lograr una sensibilización efectiva, que se realicen por lo menos tres sesiones consecutivas. La mayoría de ellas se llevan

a cabo dentro del salón de clases, con una duración de 50 minutos, previo acuerdo con las autoridades escolares. Posteriormente, y con base en un diagnóstico del grupo específico con el que se va a trabajar, que es elaborado por medio de cuestionarios, se determina el grado de conocimiento que poseen los alumnos respecto a los monumentos y al patrimonio, y, así, por un lado se define el tipo de sesiones más adecuado para ellos, y por el otro se cuenta con elementos de comparación que nos permiten conformar paulatinamente un diagnóstico zonal. En un momento consecutivo se llevan a cabo las sesiones, cuyo desarrollo sigue la siguiente estructura: 1) presentación de los promotores ante el grupo, 2) descripción breve de la misión del INAH, 3) fase de *rapport* (sincrónica), por medio de un ejercicio para captar la atención del grupo y, sobre todo, para crear un ambiente relajado y de confianza entre los alumnos y los facilitadores, 4) exposición del tema (máximo 15 minutos), 5) reforzamiento mediante un juego o actividad didáctica-lúdica, y 6) reflexión y retroalimentación escrita. Finalmente, después de cada sesión con los alumnos, y con base en la retroalimentación recibida tanto de los estudiantes como del maestro, el ponente y un observador, se realizan los ajustes correspondientes para optimizar la experiencia.

Información reciente sobre el programa indica niveles óptimos en la incorporación: hemos trabajado en doce escuelas secundarias y cuatro primarias, en las cuales cada año se vuelven a impartir las sesiones, cuyo número se ha incrementado en cada periodo escolar.

Etapa 2: brigadas de Dete-K-ti-VES de monumentos históricos

La formación de brigadas de promotores voluntarios tiene un propósito inicial: que los niños o adolescentes que ingresen en ellas cuenten con un espacio en donde, además de identificar a otros con intereses afines,

pongan en juego su creatividad en beneficio de la difusión y la conservación del patrimonio. Para ello se llevan a cabo cuatro actividades principales: la elaboración de un periódico mural; la organización de una tertulia de leyendas; la preparación, con alguna actividad original y creativa, de la celebración del día del monumento histórico específico sobre el cual se trabajó; y la promoción, durante todo el año escolar, de proyectos ideados por los participantes para su comunidad, incluidos la familia, los amigos y la escuela.

Otro de los objetivos de las brigadas consiste en crear una red de ayuda juvenil que contribuya a la conservación y la difusión del patrimonio cultural en general y, en particular, de los monumentos históricos cercanos a las escuelas participantes, para que en un futuro no muy lejano fluya entre ellos —y, por qué no, hacia otros ámbitos más amplios: otras poblaciones o incluso a escala internacional— el intercambio de experiencias, tanto exitosas como infortunadas. Con el fin de lograr estos alcances, a los reclutas se les pide que se comprometan con el proyecto, lo cual se hace patente



FIGURA 3. Collage “Monumentos históricos” de la alumna Laura Flores, Secundaria núm. 36, Xochimilco, D. F. (Fotografía Claudia Morales, 2008; cortesía: CNMH-INAH).

mediante la entrega de dos prerrequisitos: un ensayo de una cuartilla sobre la importancia del patrimonio y un trabajo manual libre, ya sea *collage*, maquetas o fotografías que concrete o muestre por qué es importante la conservación del patrimonio para ellos (Figuras 3 y 4).



FIGURA 4. Maqueta “Antes y después de las chinampas” de los alumnos Bryan Mendoza y Johnatan Alexander, Secundaria núm. 36, Xochimilco, D. F. (Fotografía Claudia Morales, 2008; cortesía: CNMH-INAH).

En promedio, cada brigada debe estar conformada por entre 10 y 20 alumnos. Sus trabajos pueden variar desde la reproducción de sesiones que ellos mismos brindan a sus compañeros hasta la difusión, a través de actividades especiales de la delegación o el municipio. Como parte de lo último, los jóvenes realizan bitácoras de monumentos para su vigilancia, periódicos murales, recolección de leyendas alrededor de las edificaciones históricas, y proyectos de difusión en internet de su propia iniciativa sobre el patrimonio de su localidad.

De acuerdo con las estadísticas que ha arrojado nuestra permanente evaluación de resultados, aproximadamente 10% de los alumnos sensibilizados en las sesiones deciden involucrarse en la fase de brigadas, lo cual es indicativo de un cumplimiento cabal en ciclos de trabajo impulsados por el programa.

Recursos humanos

Para lograr el cumplimiento de los objetivos planteados, el programa ha conformado una compleja red de recursos humanos. Se trata básicamente de estudiantes prestadores de servicio social todos ellos adscritos a planteles de educación superior. Estos agentes colaboran de manera individual como parte de colectivos de estudiantes con funciones distintivas.

La participación de prestadores de servicio social individuales en escuelas inscritas al programa ha resultado fundamental en las fases tanto de planeación como ejecución: no sólo se encargan de la documentación de cada inmueble y de la estrategia de enseñanza, sino que además ponen en práctica las dinámicas en las sesiones y realizan la capacitación de los promotores culturales que, a su vez, son multiplicadores del proceso de difusión.

Dada la responsabilidad de su labor, la selección de prestadores de servicio social es sumamente metódica: se requiere que cuenten con ciertos perfiles específicos, y que

además sean capaces de desarrollar creatividad y de asumir compromisos, dos factores que se han vuelto determinantes en la incorporación de nuevos colaboradores.

Para el buen funcionamiento del programa también es necesario llevar a cabo un riguroso proceso de preparación de los prestadores de servicio, que es dependiente de su formación universitaria: mientras que los estudiantes de arquitectura, historia e historia del arte se les capacita en el manejo de grupos, lenguaje corporal y estrategias de enseñanza, a los futuros profesionales de la educación (pedagogos, psicólogos educativos) se les instruye en historia, conceptos artísticos y elementos arquitectónicos. De forma general, a ambos grupos se les forma, previa evaluación de sus capacidades y, sobre todo, de su afinidad con el tema, en los conceptos del programa y en el manejo de las fichas modulares. Su instrucción también se realiza conforme al precepto de aprender-haciendo, para generar en ellos un aprendizaje significativo que después transmitan a los alumnos con los que tendrán contacto en las sesiones de trabajo.

Otra importante fuente de recursos humanos para el programa son los colectivos de universitarios. Dentro de la Subdirección de Investigación de la CNMH-INAH laboran investigadores-docentes, algunos de los cuales imparten clases de Historia, Arquitectura e Historia del Arte en diversos planteles de educación superior. En busca de nuevas formas de enseñanza, se han acercado a "Échale un ojo a tus monumentos" para dar cabida a sus alumnos en alguna de sus facetas, ya sea en la investigación, el diseño de estrategias o la impartición de sesiones. En este aspecto, uno de los contribuyentes más constantes ha sido el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana, plantel Santa Fe. El involucrar a estudiantes desde su temprana formación, en este caso como historiadores del arte, ha dado como resultado proyectos

energizantes e innovadores (Figura 5). Por ejemplo, los trabajos que estos alumnos convencionalmente presentaban para evaluar su participación semestral, que antes se quedaban en papel y por los cuales se les otorgaba una calificación, hoy en día se han transformado en experiencias significativas en el ámbito de la conservación y la difusión del patrimonio virreinal del país. Durante su participación han tenido que enfrentarse a vicisitudes y complicaciones, pero también han gozado de la satisfacción de ver reflejado su trabajo en un proyecto con impacto social.

Uno de estos proyectos, que tan sólo para el desarrollo de su fase de investigación requirió tres semestres, fue la edición del *Libro para Niños sobre la Catedral Metropolitana*, que se publicará en breve. Este texto cuenta con aportaciones novedosas de parte de los universitarios, quienes además han dado continuidad a un grupo específico de servicio social multidisciplinario interesado en ese emblemático monumento histórico de nuestra capital. Esperamos que en fechas próximas se establezcan convenios con departamentos de varias universidades vinculados con nuestro quehacer, para ampliar la repercusión de estos nuevos modelos educativos a lo largo del país, iniciativa que nos lleva a plantear una serie de planes futuros y reflexiones derivadas de la experiencia lograda.

Planes para el futuro y reflexiones finales

El quehacer cotidiano del programa "Échale un ojo a tus monumentos" está lleno de vicisitudes, ya que, al trabajar con otras instancias, tanto municipales como federales, los plazos políticos y los cambios de jefaturas afectan el seguimiento de su operación. Es por eso que hemos expandido nuestras estrategias de trabajo en busca de impulsar la sinergia con otras organizaciones, civiles y gubernamentales, como es el caso de la Asignatura Estatal en el currículo de la SEP. En especial, y desde



FIGURA 5. Prestadores de servicio social, alumnos de Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana con la maestra Nuria Salazar en la Secundaria núm. 11, Centro Histórico de la Ciudad de México (Fotografía Claudia Morales, 2008; cortesía: CNMH-INAH).

2009, la CNMH-INAH ha trabajado con la Coordinación de Patrimonio Cultural, Artístico e Histórico del Gobierno de Distrito Federal en el diseño de una materia que habrá de incluirse en el primer año de secundaria, llamada Patrimonio Cultural y Natural del D. F. En la actualidad se colabora en la adecuación de la asignatura con un enfoque netamente cultural, pero desde una perspectiva integral e interdisciplinaria. Este esfuerzo conjunto de varias instancias gubernamentales hace concebir la esperanza de que el tema patrimonial y, por ende, el de los monumentos históricos, tenga mayor presencia en la formación escolar de nuestra joven ciudadanía.

Otro aspecto que hemos agendado para el futuro de nuestro programa es el de la inclusión de grupos sociales adicionales a aquellos con quienes hemos venido trabajando, por lo que ya se está adaptando la

metodología para que se aplique en escuelas indígenas. También se están diseñando sesiones para que puedan participar (disfrutando y conociendo sobre los monumentos) jóvenes invidentes o débiles visuales.

Como ya hemos mencionado, a lo largo de nuestra búsqueda de mejores ambientes de aprendizaje se ha creado material didáctico muy atractivo, el cual estamos adaptando para que se pueda reproducir de diversas maneras. Crear una línea de “juguetes patrimoniales” y lograr su distribución a maestros, padres de familia y promotores culturales para apoyo a las sesiones, o simplemente para entretenimiento con sentido patrimonial, es un reto a cumplir en el futuro.

A manera de reflexión final, vale la pena hacer notar que en la Subdirección de Investigación de la CNMH-INAH creemos que la implantación del programa “Échale un ojo a tus

monumentos” no sólo cumple la misión institucional de difundir el patrimonio cultural edificado e inmaterial, en este caso a mexicanos del ámbito escolar básico, sino que además representa un aprendizaje bidireccional que influye en el crecimiento personal de todos los involucrados y, por ende, de sus propias comunidades. Esto último lo hemos ya constatado entre los universitarios prestadores de servicio social, quienes al comprometerse con el programa aprenden a valorar tanto al propio patrimonio como la labor de difundirlo. Su participación en esta última tarea impacta de una manera real a la sociedad a la que pertenecen, ya que advertimos que al término de su trabajo en el programa ellos experimentan un crecimiento personal, visible en la toma de conciencia de la realidad de México y en su compromiso de contribuir con el cambio desde sus propias inclinaciones y profesiones.

Con la experiencia adquirida de ya seis años de operación, hemos reafirmado la idea de que la vinculación con otras instituciones no sólo es necesaria, sino indispensable para crear una sinergia entre diversos sectores de la sociedad, en la cual la interdisciplinaria es el crisol que nos permite unir diferentes maneras de ver y enseñar el tema patrimonial. Por ello, creemos que el programa “Échale un ojo a tus monumentos” es una aportación a un nuevo esquema de educación, demandante de nuevas estrategias de aprendizaje necesarias para enfrentar los retos educativos del siglo XXI.

Referencias

LFMAAH

1972 Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, *Diario Oficial de la Federación*, 6 de mayo.

Resumen

El programa “Échale un ojo a tus monumentos”, de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (CNMH-INAH), nació a partir de una necesidad muy específica: lograr que los escolares de educación básica en centros o poblados con monumentos históricos conozcan, disfruten y difundan desde su realidad particular el patrimonio cultural edificado. Haciendo eco del principio de la escuela activa “aprender haciendo”, nuestro enfoque busca que se aprenda a valorar cuidando; es decir, se trata de inducir valores en el estudiante por medio de su participación activa. La presente contribución expone los objetivos, metodología y desarrollo del programa con el fin de reportar algunos de sus resultados y plantear algunos retos a futuro, mismos que llevan a una reflexión sobre la experiencia y su trascendencia en las labores de difusión del INAH.

Palabras clave

Monumentos históricos, patrimonio, aprendizaje lúdico, jóvenes y niños.

Título en inglés: “‘Take a look at your monuments’. A dissemination program on cultural heritage for children and youngsters in Mexico”

Abstract

“Échale un ojo a tus monumentos” (“Take a look at your monuments”), a program implemented by the National Coordination of Historical Monuments at the National Institute of Anthropology and History (CNMH-INAH), was created for a specific need: to ensure that students from elementary schools located in or near towns with historical monuments get to know, enjoy and conserve their cultural heritage. Using the active school principle: “learning by doing”, our approach is based on the simple principle that true appreciation of the value of heritage comes from taking care of it. This contribution addresses the aims, methodology and operation of this program in order to show its achievements and pose future challenges, which entail an analysis of the experience and its significance within INAH’s outreach activities.

Keywords

Historical monuments, heritage, kids, young, ludic education.



Las ciudades históricas de Iberoamérica, en la vanguardia de la protección del patrimonio cultural mundial

Salvador Díaz-Berrio Fernández

Inicialmente, la Lista del Patrimonio Mundial se concibió como “una ampliación de las siete maravillas del mundo” y se orientó a la inscripción de grandes monumentos de carácter arqueológico e histórico. En el texto de la Convención del Patrimonio Mundial de 1972 (UNESCO 1972) no se mencionan específicamente las ciudades que se incluirían en la flexible categoría de los *conjuntos* (UNESCO 1972: art. 1); sin embargo, algunas ciudades que contaban con amplio reconocimiento universal se anotaron en la lista desde los primeros años de ésta.

Desarrollo histórico de la Lista del Patrimonio Mundial

Aunque la Convención se establece en 1972, las inscripciones de sitios culturales y naturales se inician en 1978. Vemos que durante los primeros 10 años de elaboración de la Lista (1978 a 1987) dominan a escala mundial las inscripciones de sitios arqueológicos, siguen las de monumentos históricos y después aparecen las de ciudades. Desde 1988 se sitúan en primer término los monumentos históricos y después los sitios arqueológicos. Las ciudades históricas, que al principio, en 1978, se encontraban en tercer lugar, alcanzan la cifra de los sitios arqueológicos en 1994, y desde entonces se han mantenido en segunda posición. Lo anterior muestra una clara variación, en estos últimos 30 años, de las tendencias de apreciación y valoración del conjunto de los sitios culturales, que modificaron la visión inicial de ampliar el número de *las maravillas del mundo*, sólo referidas a grandes templos, castillos, palacios y valiosos monumentos de importantes zonas arqueológicas.

Esta reorientación en la apreciación del patrimonio cultural inmueble nos permite señalar un paralelismo, cuando recordamos que de la valoración de las grandes obras u *obras maestras*, como vemos que se denominan en la Carta de Atenas (vv. AA. 1931), pasamos, poco más de 30 años después, a la definición de la Carta de Venecia (vv. AA. 1964), cuyo primer artículo expresa que “La noción de monumento histórico comprende tanto la creación arquitectónica aislada como el sitio urbano o rural [...]. Se refiere no solamente a las grandes creaciones sino a las obras modestas que han adquirido con el tiempo un significado cultural”. Se advierte que los planteamientos iniciales de la consideración del patrimonio mundial no correspondieron con los de la Carta

de Venecia, pero poco a poco se fueron aceptando los conceptos de *sitios urbanos o rurales*, así como los conjuntos de obras modestas que conforman las ciudades, donde también se encuentran *obras maestras*.

Vemos así que en 1978, año en el que se inicia la formulación de la Lista del Patrimonio Mundial, se inscriben dos ciudades: la primera de ellas es, justamente, Quito, la capital ecuatoriana, y después Cracovia, en Polonia. En 1979, segundo año de operación de la lista, se inscriben ya seis más, una de ellas, de Iberoamérica: La Antigua, en Guatemala. Es interesante observar que de los otros cinco conjuntos urbanos inscritos ese año, dos se ubican en países árabes: la Medina de Túnez y el Centro Histórico de El Cairo, en Egipto; dos más corresponden a Split y Dubrovnik, en la antigua Yugoslavia (hoy Croacia), y otro es el barrio de Bryggen, en la ciudad de Bergen, Noruega. También se inscribe el Mont Saint Michel, en Francia, sitio muy especial por su entorno y su topografía, donde no parece posible separar al dominante monasterio y su templo del conjunto construido formado, por fortificaciones y un número reducido de edificios civiles, por lo que difícilmente puede considerarse como una ciudad.

Es interesante anotar que al año siguiente, 1980, aparecen en la lista cuatro ciudades más, una iberoamericana: Ouro Preto, primera inscripción de Brasil; curiosamente, otra de Polonia, Varsovia, Roros, de Noruega, y también Roma,

primera del extenso conjunto de ciudades italianas inscritas en la lista.

Adviértase que en estos tres primeros años hay más inscripciones de ciudades pertenecientes a países que podríamos llamar "periféricos", como Noruega, Polonia, Egipto, Túnez, Ecuador, Guatemala y la ex Yugoslavia, en relación con los países europeos y americanos que en la actualidad tienen mayor cantidad de ciudades inscritas.

La inscripción de ciudades iberoamericanas se mantiene con uno o dos casos anuales, hasta llegar a 1987, cuando, además de la inclusión de Brasilia, México inicia su presencia en la lista inscribiendo tres ciudades: México, Puebla y Oaxaca. En forma parecida, España inició su participación tres años antes, en 1984, y obtuvo el año siguiente, la inscripción de tres ciudades: Ávila, Segovia y Santiago de Compostela. Más adelante, solamente Italia será el tercer país que ha propuesto la inscripción de tres o más ciudades en un mismo año: Nápoles, Siena y Vicenza, además de la población industrial de Crespi d'Adda en 1995.

En el caso de México, país que participó activamente en la elaboración de la Convención en 1972, hubo que esperar 12 años (de ese año a 1984) para que el Senado de la República aceptara la adhesión formal a esta Convención. En 1985 comenzó el trabajo para establecer una primera Lista Indicativa de los sitios que se propondrían



FIGURA 1. Vista de la ciudad de Quito, Ecuador (Fotografía Sandra Washima, 2010).

para ser inscritos en la lista, y el año siguiente ya fue posible presentar los expedientes de los primeros seis sitios, que se propusieron y se inscribieron en 1987. Con ello, México se integró, entonces, a los países que van configurando la lista, inscribiendo de entrada tres ciudades históricas (México, Puebla y Oaxaca), tres sitios arqueológicos (Palenque, Teotihuacan y Monte Albán, este último asociado a la ciudad de Oaxaca) y un sitio natural (Sian Ka'an). Cabe destacar que asociado al Centro Histórico de la Ciudad de México, se inscribió Xochimilco, sitio particular que podía considerarse histórico, prehispánico, y también mixto, por ser sitio natural y cultural en la época de su inscripción, y que ahora corresponde principalmente a la categoría de *paisaje cultural*, reconocida por el Comité del Patrimonio Mundial desde 1992.

En el caso de España es interesante considerar que empezó sus inscripciones con cinco grandes monumentos: la mezquita de Córdoba, la Alhambra y el Generalife en Granada, la catedral de Burgos, el Monasterio del Escorial, así como el Palacio y el Parque Güell y la Casa Milá, en Barcelona. Sin embargo, 10 años después propuso la extensión de los dos primeros sitios citados, para ampliarlos a "Centro Histórico de Córdoba", y agregó el barrio del Albaicín al conjunto monumental de Granada.

Situación actual

Ante todo, cabe señalar que cada año la cantidad de sitios inscritos en la lista aumenta y que las proporciones de los tipos de sitios inscritos se modifican ligeramente, por lo que se pueden observar tendencias generales en la configuración y evolución de la lista.

En la actualidad dos países europeos latinos tienen el mayor número de inscripciones de ciudades en la lista: Italia, con dieciocho, y España, con trece. Después se encuentran, en tercero y cuarto lugares, dos países de Iberoamérica: México, con diez, y Brasil, con siete inscripciones, además de otro europeo, Francia, también con siete ciudades inscritas. Les siguen otros cuatro países, cada uno con seis ciudades inscritas: tres europeos (Alemania, la República Checa y el Reino Unido), y otro del norte de África, que pertenece al conjunto de los países árabes: Marruecos.

Al observar la totalidad de la lista, vemos que varios países, entre ellos los iberoamericanos, han puesto mayor atención a la inscripción y, por lo tanto, a la conservación de ciudades. Quito fue el segundo sitio inscrito al iniciarse la lista, en 1978, y México, con diez ciudades inscritas,



FIGURA 2. Plaza de la Constitución, Centro Histórico de la Ciudad de México (Fotografía Álvaro Paipilla, 2010).

se ubica en primer lugar de América y tercero del mundo, seguido por Brasil, segundo lugar americano y cuarto mundial, con siete ciudades. De los países de Iberoamérica, Cuba se sitúa en tercer lugar, con cuatro ciudades inscritas: La Habana, Trinidad, Cienfuegos y Camagüey; en cuarto lugar, Perú con tres ciudades: Cuzco, Lima y Arequipa, y después, cada uno con dos ciudades inscritas: Bolivia, Chile, Colombia y Ecuador.

Es importante tomar en cuenta no sólo las cantidades totales de las ciudades inscritas, sino la proporción en la que éstas aparecen dentro del conjunto de sitios culturales y naturales inscritos por cada país. De esta forma se entiende mejor la importancia asignada a este tipo de bienes culturales en el conjunto del patrimonio de cada país. Vemos así que en la mayoría de los países iberoamericanos —doce de los dieciocho que cuentan con sitios inscritos en la lista mundial— al menos una tercera parte de sus inscripciones está constituida por ciudades.

En Bolivia, Colombia, Guatemala, Perú, Venezuela y México, 33% de los sitios inscritos son ciudades, mientras que en Brasil (con siete casos) y Chile (con dos ejemplos) éstas representan el 40%. Por su parte, Cuba, que cuenta con cuatro ciudades entre sus nueve inscripciones, alcanza así 44%, y Ecuador 50%, es decir, dos ciudades de sus cuatro sitios inscritos. Se dan los casos particulares de Uruguay y la República Dominicana, cada uno con una sola inscripción, y se trata de una ciudad, lo que representaría el 100%.

En lo que se refiere, en comparación con los países iberoamericanos, a los países europeos con mayor número de sitios inscritos, solamente Italia, con 18 ciudades de sus 45 sitios inscritos (40%), y España, con 14 ciudades de sus 43 inscripciones (32%), superan un porcentaje de 30% de ciudades respecto del total de inscripciones de cada



FIGURA 3. Vista de la ciudad de Zacatecas, México (Fotografía Salvador Díaz-Berrio, 2009).

país. Por otra parte, si consideramos naciones con menor cantidad de inscripciones, se deben señalar los casos de la República Checa, con 50%: seis ciudades de sus doce inscripciones; Croacia, con 42% (de sus siete sitios tres son ciudades) y Austria, con 37% (tres ciudades de ocho inscripciones). Adicionalmente, se debe destacar el caso particular de Uzbekistán, con un total de cuatro sitios inscritos, y todos ellos son ciudades, lo que representa el 100%.

Otros países europeos, como Francia, el Reino Unido, Holanda y Suiza, sólo alcanzan 20% de ciudades en sus inscripciones totales, aunque Hungría llega a 25%, y cabe mencionar que Alemania, con seis casos, y Grecia, con tres unidades, cuentan, respectivamente, con 18 y 17% de inscripciones de ciudades dentro del número total de sus sitios inscritos.

Como casos particulares, es importante subrayar la situación de algunos países árabes, como Marruecos y Yemen, en los que las ciudades forman 75% de sus inscripciones (el primero, con seis casos, y el segundo con tres), mientras que Túnez sólo llega a 25%, con tres ciudades entre sus ocho inscripciones. En cuanto a los países asiáticos, es muy limitada la presencia de ciudades en el conjunto de los sitios inscritos: no encontramos un sola en el conjunto de los 28 sitios de la India; China tiene solamente cuatro dentro de su extensa serie de 40 inscripciones (lo que representa 10%), y Japón cuenta sólo con dos entre sus catorce inscripciones, lo que equivale a 14%.

En síntesis, después de revisar la situación general en todos los países que participan en la configuración de la Lista del Patrimonio Mundial, podemos afirmar que sólo algunos muestran una atención mayor hacia sus ciudades históricas y, entre ellos, los iberoamericanos han

puesto mayor atención a su inscripción y, por lo tanto, a su conservación, posición que podemos calificar como de vanguardia en materia de protección, conservación, restauración y rehabilitación del patrimonio cultural inmueble, en función del contenido de las cartas y recomendaciones internacionales en la materia.

Los grandes monumentos, como los grandes templos, castillos, palacios y valiosas edificaciones de importantes zonas arqueológicas, constituyen un patrimonio tradicionalmente reconocido desde hace siglos, mientras que los conjuntos urbanos se reconocen y se valorizan en los últimos 50 años, prácticamente a partir del documento de Venecia, de 1964. La mayor parte de estos grandes monumentos se ha atendido y protegido habitualmente y se siguen atendiendo regularmente, mientras los con-

conjuntos que configuran el patrimonio cultural urbano aún están desprotegidos en muchas ocasiones y en diversas regiones.

Vemos entonces que de los doce países que cuentan con mayor número de ciudades inscritas, sólo en nueve de ellos el porcentaje de las ciudades supera o alcanza 30% en relación con el total de sus sitios inscritos, lo que puede señalarse como posición de vanguardia. De estos nueve países, cuatro son europeos (Italia, España, República Checa y Portugal), tres iberoamericanos (México, Brasil y Cuba), uno árabe (Marruecos), y otro de Medio Oriente y Asia (Uzbekistán).

Por otra parte, es ilustrativo tomar en cuenta el número de países con sitios inscritos y que forman las cinco regiones que establece la UNESCO en lo referente a la Convención del Patrimonio Mundial: Europa y América del Norte cuenta con 49 países; América Latina y el Caribe tiene 25; África 29; Medio Oriente y Asia 31, y Oceanía sólo dos países. Si relacionamos entonces la cantidad de países por región y el número de ciudades inscritas, de los países en vanguardia cuatro son los europeos ya citados, con 8% del total, y tres los iberoamericanos ya mencionados, con 12% del total.

Reflexiones finales

Se debe insistir en que el objetivo de las inscripciones en la Lista de Patrimonio Mundial no consiste tanto en un reconocimiento internacional como, ante todo, en un instrumento para apoyar a la conservación de los sitios inscritos, y sin duda las ciudades, por la variedad de actividades humanas que se deben mantener y desarrollar en ellas, por la diversidad de sus edificaciones son sitios más



FIGURA 4. Vista de la ciudad de Guanajuato, México (Fotografía Salvador Díaz-Berrio, 2005).

complejos que los monumentos o las zonas arqueológicas. Por consiguiente, debe asignarse mayor atención a las labores de conservación y rehabilitación de las zonas históricas urbanas.

Creo importante y útil recordar que en las conclusiones del Coloquio Internacional de las Ciudades del Patrimonio Mundial, que se llevó a cabo en Quebec, Canadá, en 1991, se expresó lo siguiente:

La realidad de los tiempos modernos [...] ejerce sobre los centros históricos urbanos presiones considerables: sobrepoblación, envejecimiento de las infraestructuras, especulación de bienes inmuebles y el transporte no son más que algunos de los obstáculos con los cuales se enfrentan, en todos los continentes, las políticas de conservación de los barrios históricos.

Sin embargo, es posible afirmar que nos encontramos ante una contradicción, ya que por un lado se ha manifestado una prioridad hacia la valoración y la protección del patrimonio urbano iberoamericano, pero, por el otro, vemos que en muchos casos todavía la prioridad de las acciones y de las intervenciones de conservación y rehabilitación se dirige hacia los grandes monumentos arqueológicos o históricos. Esta es la tendencia que debemos reorientar para fortalecer la autenticidad, la

identidad y la utilidad de nuestro patrimonio cultural urbano en su conjunto y, especialmente, el constituido por las ciudades inscritas en la Lista del Patrimonio Mundial.

Referencias

Díaz-Berrio Fernández, Salvador

2001 *El patrimonio mundial, cultural y natural. 25 años de aplicación de la Convención de la UNESCO*, México, UAM.

1988 "Centros y ciudades históricas mexicanas del patrimonio mundial", en Salvador Díaz-Berrio, Víctor Jiménez y Felipe Solís (eds.), *Centros históricos de México*, México, Banobras.

2007 *Protección y rehabilitación del patrimonio cultural urbano*, México, UAM.

Pressouyre, Léon

1983 *La Convention du Patrimoine Mondial, vingt ans après*, París, UNESCO.

UNESCO

1994 *Guía del patrimonio mundial*, Madrid, Incafo.

1972 Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y material, París, documento electrónico disponible en [<http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>], consultado en octubre del 2011.

2011 Centre du patrimoine mondial, documento electrónico disponible en [<http://whc.unesco.org/fr/35>], consultado en octubre del 2011.

VV. AA.

1931 “Carta de Atenas para la Restauración de Monumentos Históricos”, *Primer Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos*, Atenas, documento electrónico disponible en [http://www.icomos.org/docs/athens_charter.html], consultado octubre del 2011.

1964 “Carta Internacional para la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios (Carta de Venecia)”, *Segundo Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos*, Venecia, documento electrónico disponible en [http://www.international.icomos.org/charters/venice_e.html], consultado octubre del 2011.

Título en inglés: “Historical cities of Hispano-America: at the forefront of the protection of world cultural heritage”

El pasado 4 de septiembre de 2011, la ENCRyM-INAH rindió un merecido homenaje al doctor Salvador Díaz-Berrio Fernández, figura destacada a escala nacional e internacional en los últimos 50 años en el desarrollo de la conservación y la restauración arquitectónico-urbana, así como pilar fundamental de la Maestría en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Inmuebles de esta misma escuela, programa pionero en el continente americano. Esta celebración —organizada, en concordancia con la naturaleza del galardonado, como una actividad académica— examinó analítica, y en ocasiones emotivamente, las múltiples facetas y contribuciones que han caracterizado la trayectoria profesional de Salvador Díaz-Berrio, incluido por supuesto su papel como asesor en la UNESCO durante más de 25 años, gestor de más de dos decenas de nominaciones mexicanas en la Lista de Patrimonio Mundial, y observador analítico y crítico —la verdadera noción del inspector— en el seguimiento y la evaluación tanto del propio proceso de la inscripción como de los destinos de los monumentos y sitios que cuentan con tal distinción.

Diversos conferenciantes invitados refirieron, asimismo, uno de los sellos distintivos del homenajeado: su prolífica y generosa producción literaria, herencia incontable que ha marcado a generaciones de profesionales en activo, y seguirá dejando una huella en aquellos que están en formación, dedicados al estudio, la preservación y la difusión de nuestro legado histórico y urbano.

Ejemplo de la tenacidad y la disciplina de su pluma es su más reciente publicación, *Antologías: Estudios y restauración del patrimonio arquitectónico y urbano* (Díaz-Berrio 2011), que salió de prensa bajo el sello editorial de la UAM y fue presentada en la ENCRyM-INAH el 11 de diciembre del año pasado.



Retrato del doctor Salvador Díaz-Berrio durante su homenaje en la ENCRyM-INAH (Fotografía Héctor Montaña, 2011; cortesía: INAH).

Entre el mosaico de disertaciones sobre anclajes teóricos, metodológicos, analíticos y críticos contenidos en este libro, destaca una serie de estudios de caso sobre urbes mexicanas y latinoamericanas distinguidas como patrimonio de la humanidad. A esta sazón contribuye el presente artículo del propio doctor Díaz-Berrio y que *Intervención* ha seleccionado para unirse a las celebraciones antes mencionadas: un texto que analiza y reposiciona el lugar de América Latina en el proceso de inscripción de ciudades históricas en la Lista de Patrimonio Mundial, con el fin de explorar, entre otras cuestiones, la utilidad pragmática de la nominación, las problemáticas y los obstáculos actuales de los centros urbanos, las contradicciones en las políticas, tomas de decisión y acciones. Ciertamente, los puntos de vista aquí vertidos invitan al lector no sólo a informarse, sino a involucrarse en el debate académico alrededor de varias temáticas centrales en el manejo y la conservación del patrimonio arquitectónico-urbano que fueron abordadas a lo largo del 2011 en congresos y publicaciones auspiciadas por instituciones de gran prestigio mundial en el campo de la conservación

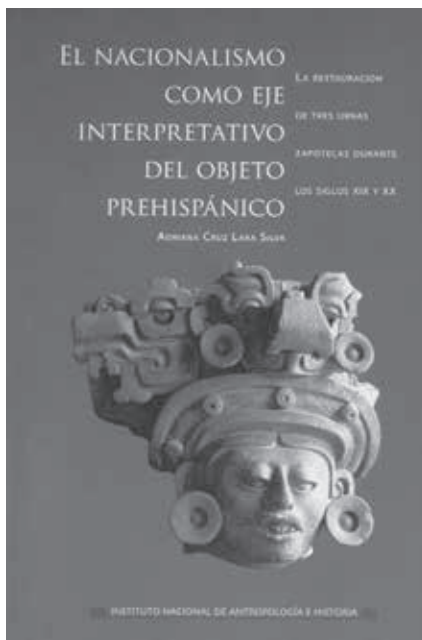
(ICCROM 2011; ICOMOS 2011; GCI 2011), incluidas las problemáticas de la representatividad en la Lista de Patrimonio Mundial, los retos de las metodologías de valoración, las posibilidades de regulación legal, las dificultades de las inserciones económicas, las viabilidades de la sustentabilidad, los retos del monitoreo y las fórmulas de participación social. Ante tal panorama, esta sección especial de homenaje, acompañada con la intervención del doctor Salvador Díaz-Berrio, conmemora el inigualable peso de su labor en el ámbito global.

Referencias

- Díaz-Berrio Fernández, Salvador
2011 *Antologías: Estudios y restauración del patrimonio arquitectónico y urbano*, México, UAM.
- GCI
2011 *Conservation Perspectives. The GCI Newsletter*, Historic Cities 26 (2), documento electrónico disponible en [http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/pdf/v26n2.pdf], consultado en febrero de 2012.
- ICCROM
2011 6th International Seminar on Urban Conservation, del 29 al 31 de marzo, Brasil, documento electrónico disponible en [<http://www.ceci-br.org/ceci/en/conservacao-urbana/revitaliza/539-6th-international-seminar-on-urban-conservation.html>], consultado en febrero de 2012.
- ICOMOS
2011 “Economics of Uniqueness: Cultural Heritage Assets and Historic Cities as Public Goods”, *Workshop Sponsored by the Global Urbanization Knowledge Platform and the Cultural Heritage and Sustainable Tourism Thematic Group*, del 2 al 3 de mayo, Washington, D.C., documento electrónico disponible en [<http://www.usicomos.org/news/workshop-economics-uniqueness-2-3-may-2011-washington-dc>], consultado en febrero de 2012.

El nacionalismo como eje interpretativo del objeto prehispánico: en busca del origen y los motivos que condujeron a la restauración masiva de tres urnas oaxaqueñas excavadas durante el régimen porfirista

Laura Filloy Nadal



Portada del libro de Adriana Cruz Lara Silva *El nacionalismo como eje interpretativo del objeto prehispánico. La restauración de tres urnas zapotecas de los siglos XIX y XX*, México, INAH, 2011.

El libro que hoy nos ocupa, *El nacionalismo como eje interpretativo del objeto prehispánico. La restauración de tres urnas zapotecas de los siglos XIX y XX*, de Adriana Cruz Lara Silva, cerró oportunamente el año 2011. Publicado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) dentro de la colección dedicada a la Conservación y Restauración del Patrimonio (serie Fundamentos), en un formato de pequeñas dimensiones, nos permite disfrutar de una sola sentada sus 110 páginas. Está dividido en cinco capítulos e incluye una atinada bibliografía que da cuenta de la variedad de temas que en el libro se revelan.

Adriana Cruz Lara Silva es restauradora e historiadora del arte, áreas del conocimiento que revisa, critica y entrelaza a lo largo de su texto. Durante el verano de 1999 colaboró en el Proyecto Integral de Reestructuración del Museo Nacional de Antropología (PIR-MNA), en cuya primera etapa se restauraron objetos pertenecientes a las culturas mixteca y zapoteca de la sala Oaxaca de dicho museo. Fue precisamente durante esa experiencia cuando, gracias a la observación y al trabajo directo con las piezas, los restauradores del PIR-MNA constataron que un sinnúmero de objetos presentaban intervenciones de diversa índole, entre las que destacaba la reconstrucción de grandes secciones en ciertas piezas de cerámica, las cuales habían pasado inadvertidas incluso para el personal que laboraba en las distintas áreas del museo desde hacía mucho tiempo, así como para diversos estudiosos del arte prehispánico que tuvieron la oportunidad de analizarlas. Como las áreas reconstruidas se confundían fácilmente con las secciones originales, en aquel momento se hizo patente la intención de quienes las habían realizado: evitar a toda costa que fueran evidentes. Aunque el grupo de restauradores del PIR-MNA pronto se interesó en conocer la época y la autoría de dichas intervenciones, la premura del proyecto impidió llevar a cabo los estudios necesarios. Al concebir su libro, Adriana Cruz Lara retomó y amplió dichas interrogantes; para iniciar la discusión se pregunta: “¿en qué época se restauraron las piezas y quiénes las hicieron? ¿A qué visión nos remite la manera como fueron intervenidas? ¿Qué

debemos hacer frente a estas intervenciones históricas? ¿Qué significado tienen para las áreas dedicadas a su estudio, como la historia del arte, la arqueología y la restauración?” (Cruz Lara 2011: 14). Con el fin de responderlas, seleccionó tres urnas de cerámica pertenecientes a la cultura zapoteca de la colección del MNA: la “Dama 13 Serpiente” (Inventario 10-3260); una urna procedente de Ocotlán, Oaxaca (Inventario 10-79927), y otra con la representación del dios Pitao Cozobi (mencionada en las fichas catalográficas del museo como “Urna de Pitao Xoo”).

En el primer capítulo Cruz Lara establece una comparación entre las pautas que siguió la arqueología oficial durante los 1800s y las que observó la restauración de edificios prehispánicos en el curso del siglo XX, con el objetivo tanto de ubicar al lector como de evaluar si dichos cánones, reflejo de la ideología nacionalista que imperaba en México, se emulaban al intervenir los objetos de cerámica. Coincidió con la autora en que la acción de restaurar, el cómo, sus alcances, las perspectivas teóricas y metodológicas en las que se sustenta la intervención son reflejo directo de la época y de la ideología vigente al momento de intervenir una pieza. Por su parte, Cruz Lara (2011: 25) menciona asimismo que ello abonará en la “construcción de un nuevo objeto”, “más complejo, mayormente rico y elocuente en cuanto a la historia que tiene para contarnos”, y que a través de la restauración adquiere nuevos valores que inciden en su forma y significación.

En el segundo capítulo la autora hace un breve análisis de la función que tuvieron las urnas en la cultura zapoteca: el culto a los ancestros practicado por la elite, y en pocas páginas discute el contexto histórico de su creación, así como sus cualidades estéticas y los distintos trabajos académicos que se han ocupado de ellas. “El hallazgo de una restauración desconocida”, título del siguiente capítulo, refleja el móvil ori-

ginal y detonante de su trabajo: en él enumera los objetivos principales del PIR-MNA y sus alcances, y continúa con la descripción de las tres urnas que constituyen el *corpus* de su estudio, para concluir con los pormenores de las características de las viejas intervenciones, reveladas en los albores del siglo XXI. En este último tema Cruz Lara esboza algunas críticas acerca de la inconsistencia en la toma de decisiones, por parte del PIR-MNA, para solucionar las lagunas de gran tamaño o faltantes de dimensiones considerables. Me habría gustado que hubiese profundizado en el análisis de las perspectivas teóricas y metodológicas utilizadas por los restauradores del proyecto, cuyas decisiones modificaron para siempre la valoración que se tenía del objeto y que desde 1999 forman parte de su biografía más reciente, un juicio que seguramente sería de utilidad para todos aquellos que trabajamos en el MNA.

Para terminar el capítulo tres, la autora desarrolla su hipótesis de trabajo, y concluye que el origen y los motivos que dieron lugar a la reconstrucción masiva de las urnas fueron las políticas nacionalistas del Porfiriato, las cuales alentaron el coleccionismo de piezas arqueológicas en tanto que reflejaban, por un lado, la grandiosidad del pasado prehispánico de México y, por el otro, el gusto refinado de la clase en el poder.

En el capítulo cuarto, que mucho despertó mi interés, la autora se interroga continuamente, discute y construye, de manera sencilla y bien argumentada, aquello que le preocupa: los criterios con los que se completaron las urnas. La trama se desarrolla de manera fluida y va llevando al lector a comprender el momento histórico en el cual se realizaron las restauraciones y, al final, las corrientes vigentes en México al concluir el siglo XIX y principios del XX —emuladoras de lo que ocurría en otros museos del mundo—, que dieron lugar tanto a la excavación de sitios prehispánicos como al coleccionismo de objetos selectos y su

posterior ingreso en el Museo Nacional, entidad que reflejaba los ideales del régimen porfirista que estudiaba, conservaba y difundía las glorias del pasado.

El tránsito continuo entre el momento en que las piezas se observaron por primera vez desprovistas de sus reconstrucciones en el año de 1999 y los albores del primer centenario de nuestra independencia, permite que el lector consiga la información necesaria para comprender la historia reciente de estos tres objetos, su inclusión o exclusión de las salas de exhibición del viejo y el nuevo museo, así como su ubicación actual en el discurso museográfico del renovado MNA.

Uno de los hilos conductores de este capítulo lo constituye el análisis de los distintos actores sociales que animaron la restauración original de los objetos, y de cómo los interpretaron en primera instancia y los emplearon como propaganda de la estética oficial del México prerrevolucionario. Cruz Lara rastrea las razones que movieron a tres coleccionistas oaxaqueños, que pertenecían al denominado Club Arqueológico, a explorar y excavar en la región de Oaxaca, lo que probablemente derivó en el hallazgo de las tres urnas en cuestión. Por su parte, tal y como lo narra la autora, Francisco Belmar y Fernando Soleguren jugaron un papel determinante para que las urnas ingresaran al museo. Seguro ellos determinaron, a través de una postura estética definida, la imagen final, restaurada y unitaria, que conocimos en 1999. Sus motivaciones y acciones apenas comienzan a vislumbrarse.

El quinto capítulo reflexiona sobre la musealización de las urnas en siglo XX, primero en el viejo edificio de la calle de Moneda y posteriormente en el nuevo, del Bosque de Chapultepec (antes y después de la reestructuración de las salas). Aquí se describen las formas de agrupación de los objetos, la primera seguida conforme a criterios estilísticos o de forma, para dar paso, a partir de 1964, a una disposición de índole

cronológica. Este apartado discute la posición que ha tenido el museo en las políticas culturales del México moderno y resuelve, como otros autores que la precedieron, que a lo largo de sus dos siglos de existencia dicha institución ha sido un actor activo de la política nacionalista de los distintos gobiernos, que buscaron, sin lugar a dudas, crear una identidad clara y distinta, basada en su raíz indígena, para el México moderno.

A manera de conclusión, y después de hacer un recorrido sobre los distintos temas tratados en el libro, Adriana Cruz Lara propone la revisión del criterio con el que actualmente se exhiben las urnas en el MNA, donde: se incluya “todo lo que han representado, los procesos de los que han formado parte, las ideas y sentimientos que han propiciado” (Cruz Lara 2011: 102); se informe al visitante de la historia reciente del objeto y de sus distintas restauraciones, y se resalte el valor inherente de cada uno de ellos.

Indudablemente, el estudio del significado de las restauraciones históricas en el contexto que las originó, y la información que proporcionan

sobre la historia reciente del objeto, son un campo poco explorado en México. Así, el análisis de Cruz Lara sobre estas tres piezas debería haberse extendido al conjunto de urnas zapotecas que ingresaron en las colecciones del INAH en la primera mitad del siglo xx. Ello habría propiciado una mejor comprensión del desarrollo que ha tenido la restauración de piezas cerámicas en México y de los conceptos teóricos en los que se basó cada intervención, así como una profundización en la postura estética de los coleccionistas, donde, a decir de la autora, “lo unitario se contrapone a lo fragmentario”, y cada una de ellas se hizo:

[...] para complementar las áreas faltantes de las piezas, reproduciendo formas y atributos que les permitan adquirir una apariencia completa y una posibilidad de lectura sin interrupciones, priorizándose la apariencia visual sobre cualquier otra consideración. El valor arqueológico de los objetos, en tanto testimonios de las formas de vida de la civilización zapoteca, pasó a un segundo

término para favorecer su presentación estética (como un objeto completo)” (Cruz Lara 2011: 92-93).

Sin embargo, el novedoso acercamiento al tema propuesto por Cruz Lara deja abierta la puerta para estudios futuros de mayor profundidad —que tendrían que acompañarse de fotografías de época para que el lector tenga un contexto más claro de la trama histórica—, que enriquezcan la visión del México porfirista para el lector novel y fortalezcan la discusión sobre la posición nacionalista de los arqueólogos de principios del siglo xx o acerca de las actividades que realizaban en el Club Arqueológico.

Por ahora los invito a leer este texto, cuya temática invita a la reflexión.

Referencias

Cruz Lara Silva, Adriana

2011 *El nacionalismo como eje interpretativo del objeto prehispánico. La restauración de tres urnas zapotecas de los siglos xix y xx*, México, INAH (Conservación y Restauración del Patrimonio. Serie Fundamentos).

Calco de Richard Hamilton: estrategias de reelaboración de obras de arte internacionales en contextos locales

Luis Alejandro Mosquera Delgado

La *Vitrina* de la Fundación Lugar a Dudas¹ está ubicada en el Barrio Granada, en el centro de la ciudad de Cali, Colombia, un lugar tradicional que en la última década ha cambiado de una zona residencial a un destino turístico, comercial y gastronómico. Se inauguró en diciembre de 2006 con la proyección en video de la performance *La Vitrina*, de María Teresa Hincapié. Entre las exhibiciones que han hecho parte de este espacio están: *La botella de coca cola llena de coca cola*, de Luis Camnitzer (2007); la instalación *Felipe Herradura*, de Leonardo Herrera (2008); *Cartillas para aprender historia*, de Gabriela Pinilla (2009); la acción *En vitrina*, de Paola Gaviria (2010) y la video instalación *It's hard to make a living as an artist* (Es difícil ganarse la vida como artista), de Luis Hernández Mellizo (2011), entre otros.

Como parte de este espacio de exhibición, el programa “Calco” propone la reelaboración de obras de arte contemporáneo pertenecientes a diferentes colecciones del mundo, en un intento de acercarlas al público de la ciudad. De acuerdo con el *Diccionario de la Real Academia Española*, *calco* es “la acción y efecto de calcar (imitar, copiar o reproducir)” (DRAE 2012). En el caso de *La Vitrina*, este concepto es desplazado de la educación en artes visuales² al ámbito museográfico, en una reflexión que aborda las condiciones de las academias que, alejadas de los principales centros de exhibición internacional, recurren a la enseñanza de la historia del arte a partir de imágenes reproducidas, impresas sobre una superficie o proyectadas en una pantalla: reproducciones que permiten, además de acceder al índice³ de la obra de arte, elaborar *copias corporales efímeras*⁴ a partir de ellas.

¹ La organización Lugar a Dudas es un espacio independiente sin ánimo de lucro que fundó el artista Óscar Muñoz y Sally Mizrachi, en el cual se promueve y difunde la creación artística contemporánea, facilitando el desarrollo de procesos creativos y provocando la interacción de la comunidad a través de las prácticas artísticas (Lugar a Dudas 2011).

² Es importante mencionar el caso del artista colombiano Roberto Pizano, quien en 1928 viajó a Europa e importó 1 653 grabados y 242 esculturas (reproducciones) destinadas a la enseñanza de las artes en Bogotá.

³ 1. m. Indicio o señal de algo. [DRAE 2012].

⁴ Para este caso utilizo el término de “copias corporales efímeras” para referirme a las copias que no son resultado de un proceso químico o digital de reproducción de imágenes (fotografía, fotoco-

Dentro de este programa, del 26 de noviembre al 17 de diciembre de 2011, se realizó la exposición *Calco de Richard Hamilton*. Para ésta se llevó a cabo una copia reelaborada de la obra *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (¿Pero qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?), desarrollada por estudiantes del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, asesorados por la docente María Eugenia Duque. El proyecto se basó en una reproducción bidimensional de la obra, a partir de la cual se produjo una interpretación que, aunque guarda relación con el original, no es su copia fiel, pues se trata de una suerte de traducción de sus dimensiones y composición, ambas alteradas considerablemente para adaptarlas a las particularidades del espacio de *La Vitrina* (Figura 1).

Abierta a una concurrida calle de la ciudad de Cali, *La Vitrina*, como su nombre lo indica, es un escaparate adyacente al espacio público: a diferencia de uno comercial, en la segunda se realizan exposiciones temporales de obras de arte contemporáneo. Su interior es un cubo blanco irregular de 287 x 300 x 216 cm de alto: un espacio cerrado que permite que el espectador⁵ mire sólo a través de un cristal de 175 x 228 cm. En su interior, *La Vitrina* guarda todas las características de un cubo blanco; un modelo de galería contemporánea diseñada para intervenciones temporales:

Sin sombra, blanco, limpio, artificial: el espacio está dedicado a la tecnología de la estética. [...] El espacio propone la idea de que mientras los ojos y las mentes están invitadas, los cuerpos que ocupan el espacio no lo están, o sólo son to-

pia etc.) y que están hechas de antemano para permanecer por periodos limitados de tiempo.

⁵ Para Barthes el espectador es aquel que compulsa "en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos" (Barthes 1989: 30).



FIGURA 1. Vista exterior de *Calco de Richard Hamilton* en *La Vitrina* (Fotografía Fundación Lugar a Dudas, 2011; cortesía: Fundación Lugar a Dudas).

lerados como maniqués cinestésicos para su posterior estudio. [...] Aquí finalmente el espectador, en sí mismo, es eliminado. Estás ahí sin estar ahí: uno de los mayores servicios provistos por el arte y su viejo antagonista, la fotografía. (O'Doherty 1986: 15, traducción del autor)

Tras del cristal nos encontramos, como lo plantea O'Doherty (1986), con un campo liberado de toda interrupción que permite la existencia (exhibición/ presencia) de la obra de arte y evidencia los procesos implicados en la reelaboración, recontextualización y disposición del espacio de la galería contemporánea. Un cambio considerable en la elaboración de este calco es la sustitución de soporte y formato. El calco, al haber sido elaborado a partir de una imagen obtenida de internet, ya no es un *collage* como el original: sus figuras son ampliaciones recortadas e intervenidas por medio de diferentes técnicas pictóricas que buscan acercarse al color de la imagen de referencia. Los recortes se distribuyen en el espacio de *La Vitrina* para aproximarse a la composición del original,

en una puesta en escena verosímil que ilustra la obra de arte (Figura 2);⁶ una ilustración para la cual se indaga sobre los procesos de elaboración de la imagen, con el fin de obtener otros procedimientos accesibles que se acerquen a la apariencia de ésta, enfocándose en la obra *per se* mas no en la intención del autor respecto de ella.

En términos de recepción, el cristal es un marco que establece una relación virtual entre el espectador y la copia de la obra, pues delimita la perspectiva del espacio, de manera semejante a las fotografías impresas que posibilitan el acceso fragmentario a la representación de un objeto. Pero, a diferencia de la reproducción fotográfica, aquí se propone la construcción de una obra para un evento efímero, en tanto la duración expositiva del *Calco* es breve: finalizado el evento la copia se desmantela, y así concluye su estatus provisional de reproducción. Este programa de exhibición busca que la

⁶ Para facilitar la comparación entre el *Calco de Richard Hamilton* y el collage, véase Rummel 2006.



FIGURA 2. Detalle del interior del *Calco de Richard Hamilton* en *La Vitrina* (Fotografía Fundación Lugar a Dudas, 2011; cortesía: Fundación Lugar a Dudas).

obra de arte sobreviva en el imaginario del espectador, como lo plantea André Malraux (1951) en *Le musée imaginaire*. Laura González (2011: 2), en referencia a la obra de este autor, nos invita a pensar cómo “la fotografía aportaba una profusión de obras de arte” a los artistas y cómo éstas dejan de estar ligadas a su lugar de origen.⁷ Así como el impreso o la imagen fotográfica permiten acceder a la imagen de la obra sin tener que trasladarnos al lugar donde se encuentra, la reproducción corpórea nos da entrada a una reflexión sobre la evidente distancia que existe entre la obra original y el público.

Este espacio museográfico intenta atrapar la atención del transeúnte; a modo de un escaparate comercial, nos ofrece un objeto que no es po-

⁷ El espacio al que se refiere es el de la página impresa, que por medio de la fotografía, permite relacionar diferentes obras de arte con base en un mismo criterio.

sible adquirir corpóreamente pero sí asimilarlo en la memoria. Una reproducción que busca reactivar el imaginario de una obra de arte no sólo presentándola en un nuevo contexto, sino también resignificándola dentro de las particularidades de producción de los entornos locales.

Referencias

DRAE

2012 *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, documento electrónico disponible en [http://rae.es], consultado el 29 enero de 2012.

Barthes, Roland

1989 *La cámara lúcida*, Barcelona, Páidos.

González, Laura

2011 *André Malraux, Las voces del silencio: visión del arte*, documento electrónico disponible en [http://www.lauragonzalez.com/Malraux-Museo.pdf], consultado el 1 de diciembre de 2011.

Lugar a Dudas

2011 *Calco de Richard Hamilton*, documento electrónico disponible en [http://www.lugaradudas.org/archivo/2011/exhibiciones/261111_calco_richard_hamilton.html], consultado el 20 de octubre de 2011.

Malraux, André

1951 “Le musée imaginaire”, en *Les voix du silence*, París, Nouvelle Revue Française / Gallimard.

O’Doherty, Brian

1986 *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco, Lapis Press.

Rummel, Stan

2006 “Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?” por Richard Hamilton, documento electrónico disponible en [http://faculty.txwes.edu/csmeller/Human-Prospect/ProData09/03WW2CulMatrix/WW2PICs/PopArt/Hamilton1922/Hamilton1956Just444.htm], consultado el 20 octubre de 2011.

Colaboradores

Agustín Díez Fischer

UCA-UBA, Argentina
agusdiez@gmail.com

Licenciado en Relaciones Internacionales (UCA, Argentina) y en Historia del Arte (UBA, Argentina). Durante 2006 trabajó, con una beca de investigación, los vínculos entre la memoria y la fotografía en la obra temprana de Gerhard Richter (UEI, Alemania). Formó parte del Programa Intercampos III de análisis y desarrollo de proyectos en el campo visual en el Espacio-Fundación Telefónica. Actualmente se desempeña como docente en la UCA y becario doctoral Conicet en Historia y Teoría de las Artes (UBA), bajo la dirección de la doctora Andrea Giunta.

Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes

CIAUP- Facultad de Arquitectura, UNAM, México
juanidelcueto@gmail.com

Arquitecto (UNAM, México) y doctor en Arquitectura (UPC, España). Premio Extraordinario de Doctorado (UPC) por su tesis *Arquitectos españoles exiliados en México*. Profesor e investigador titular de la Facultad de Arquitectura (UNAM, México), donde ha sido coordinador del Taller Max Cetto y editor de *Bitácora-Arquitectura* (Mejor publicación periódica, VI Biental Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo). Especializado en historia de la arquitectura del siglo XX, ha impartido cursos y conferencias alrededor del mundo. Asesor y curador en las exposiciones *Arquitecturas desplazadas* (Madrid, 2007), *Cascarnes de concreto armado en México* (México, 2008) y *Félix Candela* (Valencia 2010, México 2011, Nueva York 2012), y coautor y editor de publicaciones referentes a las mismas. Premio Juan O'Gorman 2011 al Mérito Profesional por Investigación (Colegio de Arquitectos de México-Sociedad de Arquitectos Mexicanos). Miembro de la Academia Nacional de Arquitectura (México).

María Barajas Rocha

Departamento de Restauración, MIM-INAH (México)
mariabarajas35@yahoo.com.mx

Licenciada en Restauración de Bienes Muebles por la ENCRyM-INAH (México). Labora para el INAH desde 1997, especializada en el área de museos y de conservación arqueológicas. Ha participado en los proyectos: Conservación de los restos óseos de la Reina Roja de Palenque, Chiapas (1997), Reestructuración integral del MNA (1998-2002), Arqueológico de los Baños de Moctezuma, en el cerro de Chapultepec (2006), Restauración del relieve monumental de la diosa Tlaltecuhli, MTM (2008-2010), todos del INAH.

Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete (STRPC)

ENCRyM-INAH, México
strpc.encrym@gmail.com

El Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete (STRPC) de la ENCRyM-INAH (México) fue fundado en 1988 por la licenciada Liliana Giorguli Chávez. Desde su inicio ha contribuido a la formación de alumnos con un esquema pedagógico que implica que todas las áreas del conocimiento confluyan para dar solución a la problemática de deterioro y de lectura de la imagen presente en las obras. Actualmente el STRPC está a cargo de los restauradores especialistas Yolanda Madrid Alanís, Magdalena Castañeda Hernández y Daniel Sánchez Villavicencio. Cuenta con asesorías en restauración, por el restaurador perito Jaime Cama Villafranca; en historia del arte, por la historiadora Paula Mues Orts, y en el área científica por el químico Javier Vázquez Negrete y la bióloga Gabriela Cruz Chagoyán. Su principal objetivo es formar profesionales capaces de resolver de manera crítica y multidisciplinaria los problemas de conservación y restauración de la pintura novohispana y del siglo XIX. Esta contribución es autoría de Madrid, Castañeda, Sánchez y Mues.

David Ruiz Torres

Departamento de Historia del Arte, UGR, España
druiztorres@ugr.es

Licenciado en Historia del Arte y en Historia; maestro en Historia del Arte, con especialidad en conocimiento y tutela del Patrimonio Histórico, y maestro en Museología (todos estos grados, de la UGR España). Actualmente es investigador de la UGR, y forma parte del grupo de investigación "Andalucía-América: Patrimonio y relaciones artísticas", del Plan Andaluz de Investigación (HUM-806), y es miembro del proyecto de investigación "Conocimiento aumentado y accesibilidad. La representación museográfica de contenidos tecno-culturales complejos", del Ministerio de Ciencia e Innovación (España).

Asociación Restauradores Sin Fronteras (A-RSF)

ONGD, España
info@a-rsf.org

ONGD de carácter internacional y sin ánimo de lucro, creada en 1999, cuya misión es promover iniciativas que articulen al patrimonio cultural y natural como herramienta para generar la mejoría económica, social y cultural de comunidades, y con ello contribuir tanto a la lucha contra la pobreza como a la operación de esquemas de desarrollo sostenible en las regiones menos favorecidas del mundo.

Claudia Morales Vázquez

CNMH, INAH, México

claudia_morales@inah.gob.mx

cmv69mex@yahoo.com

Licenciada en Historia del Arte (UIA, México). Ha trabajado en los museos de San Carlos (INBA, México) y del Templo Mayor (INAH, México), así como colaborado en talleres para niños de la calle en el Munal (INBA, México) y en el voluntariado del Museo de San Ildefonso. Cuenta con una larga trayectoria en el ámbito educativo en universidades, instancias estatales, gubernamentales y organizaciones civiles. Desde 2005 labora en la Subdirección de Investigación del CNMH-INAH, donde ha ocupado diferentes puestos, incluido el de subdirectora. Actualmente coordina el programa "Échale un ojo a tus monumentos", dentro del cual ha impartido cursos y talleres educativos sobre patrimonio y monumentos para docentes de escuelas secundarias, así como de formación de promotores culturales en Xochimilco, Texcoco y Tlayacapan, entre otros.

Salvador Díaz-Berrio Fernández

UAM y ENCRyM-INAH, México

sdbberrio@prodigy.net.mx

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

Laura Filloy Nadal

MNA-INAH, México

laura_filloy@inah.gob.mx

Licenciada en Restauración de Bienes Muebles (ENCRyM-INAH, México). Maestra y doctora en Arqueología por Université Paris-Sorbone (Francia). Desde 1995 trabaja en el MNA-INAH, donde entre 1999 y 2004 se encargó del Laboratorio de Conservación. En 2002, recibió el Premio Nacional INAH "Paul Coremans" al mejor trabajo de restauración. Durante 2004 fue profesora invitada en

la Sapienza-Universita di Roma (Italia) y actualmente es docente de la ENCRyM-INAH.

Luis Alejandro Mosquera Delgado

FFYL- UNAM, México

luissax@yahoo.com

Licenciado en Artes Plásticas (IDBA, Colombia). Fue miembro del colectivo de artistas experimentales Casa Tomada de 2004 a 2007. En 2007, fue artista residente en la Galería Kiosko (Bolivia) y en 2009 participó en el Estudio DIY (herramientas creativas para el desarrollo) en el Centro Cultural Parque de España (Argentina). Ha sido docente de diseño gráfico (2008-2010) y de gestión cultural (2009) en la Universidad de Cauca (Colombia), así como profesor de práctica social (2010) en el IDBA de Cali (Colombia). En el segundo semestre de 2010 fungió como coordinador del programa de exhibiciones de la Fundación Lugar a Dudas. De 2009 a la fecha forma parte de Fundación Precarius Technologicus. Actualmente es estudiante del programa en estudios curatoriales de la Maestría en Historia del Arte de la FFYL-UNAM (México).

Siglas y acrónimos

CIAUP Coordinación de Investigación en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, Facultad de Arquitectura, UNAM.

CNMH Coordinación Nacional de Monumentos Históricos
ENCRyM Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

FFYL Facultad de Filosofía y Letras [de la UNAM].

IDBA Instituto Departamental de Bellas Artes [de Cali, Colombia].

INAH Instituto Nacional de Antropología e Historia.

INBA Instituto Nacional de Bellas Artes.

MNA Museo Nacional de Antropología.

MTM Museo de Templo Mayor.

Munal Museo Nacional de Arte.

ONGD Organización No Gubernamental para el Desarrollo.

SNI Sistema Nacional de Investigadores.

UAM Universidad Autónoma Metropolitana.

UBA Universidad de Buenos Aires.

UCA Universidad Católica Argentina.

UEI Universidad de Eichstaett-Ingolstadt.

UGR Universidad de Granada [España].

UIA Universidad Iberoamericana.

UNAM Universidad Nacional Autónoma de México.

UPC Universidad Politécnica de Cataluña.

Intervención: números anteriores



contenido

- Comentarios en torno a la presentación de la revista *Intervención*
- El museo ante la comunidad. Nuevas rutas en lo museal: ejemplos y referentes
- Decoración de la decadencia. La balaustrada neobarroca como síntoma crítico en la mega ciudad de México
- El fluoruro de sodio, una alternativa para la conservación de roca caliza disgregada
- Los soportes de madera en esculturas policromadas mexicanas, restauradas en la ENCRyM
- La conservación de la lápida de Pakal a seis décadas de su descubrimiento
- Soluciones integrales a la problemática de conservación de los acabados arquitectónicos de Mayapán, Yucatán
- El Panteón Inglés de Real del Monte: una aproximación para su conservación integral
- Cada nube tiene un revestimiento plateado. Entre la utopía y la realidad de la vida profesional
- Por las olas del Sur. Reseña sobre la exposición *Moana. Culturas de las islas del Pacífico*
- *Conservación de bienes culturales: acciones y reflexiones*. Una mirada a la conservación en México



contenido

- El valor intrínseco del patrimonio cultural: ¿una noción aún vigente?
- ¿Quién hace al patrimonio? Su valoración y uso desde la perspectiva del campo de poder
- Colecciones, museos y conservación en el ámbito del arte contemporáneo: entrevista a Graciela de la Torre sobre el MUAC
- El museo memorial: un nuevo espécimen entre los museos de historia
- Recuento histórico de los desprendimientos de pintura mural en Teotihuacan
- Los soportes textiles de las pinturas mexicanas: estudio estadístico e histórico
- Tecnología escáner láser aplicada al estudio del patrimonio cultural edificado de México
- El fino equilibrio de la sonoridad: la restauración de dos instrumentos musicales del Museo Nacional de las Culturas
- Recientes intervenciones en Bonampak. Hacia una nueva lectura de los murales en el Templo de las Pinturas
- Una experiencia en la conservación de artefactos arqueológicos: prácticade campo en el Museo de Sitio de Alta Vista, Zacatecas, noviembre del 2009
- La intervención del artista en la restauración de arte contemporáneo
- LATAM-ICCROM (2008-2019): Programa para la Conservación del Patrimonio Cultural en América Latina y el Caribe
- Una imagen del Tercer Encuentro de Conservación del Patrimonio Fotográfico, noviembre del 2010 (MUAC-UNAM)
- El poder del coleccionismo de arte: *Alvar Carrillo Gil*



contenido

- Para construir casas
- La restauración dialógica
- Diálogos sobre el conservador-restaurador, su quehacer, procesos reflexivos y deliberaciones
- Las múltiples moradas
- Patrimonio edificado de propiedad privada: relación compleja y contradictoria entre lo público y lo privado en el Centro Histórico de Morelia
- Cerámica decorada aplicada en la arquitectura. Técnicas de desprendimiento
- La recuperación de una visión espacio-temporal de la humanidad: la restauración de Carta sincronológica de historia universal
- Museos, territorio y patrimonio in situ: trabajo de campo en el Centro de Visitantes Schuk Toak y el Ecomuseo Tehuelibampo, Sonora
- Harold Plenderleith and The Conservation of Antiquities and Works of Art
- Retos actuales y perspectivas del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, inba
- Misterios de un rostro maya: nuevas perspectivas sobre K'inich Janaab' Pakal de Palenque
- Una historia elegante: México 200 años. La patria en construcción

De venta en la ENCRyM-INAH
Archivos descargables en
www.encrym.edu.mx
www.bibliotecavirtual.inah.gob.mx



Humo aromático para los dioses:

una ofrenda de sahumadores al pie del Templo Mayor de Tenochtitlan

MUSEO DEL TEMPLO MAYOR

exposición temporal • marzo agosto 2012

MUSEO DEL TEMPLO MAYOR

Seminario 8, Centro Histórico,
Ciudad de México,
estación del metro Zócalo.

Departamento de Promoción Cultural

Lunes a viernes de 9:00 a 17:00 hrs.
Tel. 40 40 56 00 extensiones 412930 y 412933

difusion.mntm@inah.gov.mx

Fotografía: Jorge Arellano, Diseño: Lur Ma. Wilson / MDA



Vive la Cultura
Con todos los sentidos

www.gobiernofederal.gov.mx

GOBIERNO FEDERAL



www.inah.gov.mx

www.conaculta.gob.mx

CONACULTA

CONVOCATORIA

Revista *Intervención*

revistaencrym@gmail.com

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

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

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

Tipo de contribución y extensión

- **DEBATE.** Consiste en una disertación sobre aspectos teóricos, metodológicos o prácticos, susceptibles de ponerse a discusión (15 a 20 cuartillas). Dicho planteamiento será replicado por dos especialistas en el tema tratado y contará con un comentario final (8 a 10 cuartillas).
- **DIÁLOGOS.** Es un intercambio individual o colectivo con personalidades que por su experiencia profesional propicien la reflexión crítica en torno de un tema de interés para el campo del patrimonio cultural (8 a 10 cuartillas).
- **ENSAYO.** Es una proposición original que dispone elementos de creación, generación e innovación humanística o científica producto del estudio de un tema desde una perspectiva conceptual, teórica, metodológica o tecnológica (15 a 20 cuartillas)
- **INVESTIGACIÓN.** Da cuenta de los resultados, reflexiones y aportaciones teóricas, metodológicas y tecnológicas obtenidos de una investigación terminada o en proceso (15 a 20 cuartillas).
- **INFORME DE PROYECTO.** Muestra y analiza los resultados parciales o finales de un proceso interdisciplinario de diseño, ejecución o gestión (10 a 15 cuartillas).
- **REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN.** Analiza y evalúa experiencias, proyectos e iniciativas en relación con la formación académica o la actualización de profesionales y especialistas en el campo del patrimonio cultural (8 a 10 cuartillas).
- **REPORTE.** Expone de manera reflexiva y sintética experiencias, métodos, resultados y problemas abordados en el ámbito académico o profesional (5 a 10 cuartillas).
- **DESDE EL ARCHIVO.** Es la propuesta de reedición y comentario de un artículo, ensayo o informe de trabajo publicado con anterioridad. Tiene la finalidad de discutir y reflexionar críticamente acerca de la vigencia de su contenido o sus posibles con-

tribuciones a la actualidad del campo del patrimonio cultural (10 a 15 cuartillas).

- **SEMBLANZA.** De una persona o institución que permita un acercamiento a la relevancia de su participación y aportes al campo del patrimonio cultural (3 a 5 cuartillas).
- **RESEÑA.** De libros, exposiciones, conferencias, congresos o actividades académicas recientes que representen actualizaciones teóricas, metodológicas, prácticas o tecnológicas para el estudio del patrimonio cultural (3 a 5 cuartillas).
- **INNOVACIONES.** Notas analíticas sobre hallazgos, avances, nuevas tecnologías, replanteamientos o reevaluaciones teóricas, metodológicas o técnicas en el campo de la conservación, restauración y museología (3 a 5 cuartillas).

Evaluación y dictamen

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

Guía para los autores

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

Texto:

- Escrito en español o inglés, capturado en procesador de texto Microsoft Word, fuente Arial de 12 puntos, doble espacio, página tamaño carta con márgenes de 2.5 cm de cada lado. Segundos títulos en negrita; terceros títulos en cursiva.
- Citas referenciadas de acuerdo con el Sistema Harvard (ejemplo: Ramírez 2002:45). Las citas de extensión igual o menor a tres líneas se presentarán entre comillas integradas al texto; las mayores a tres líneas, en párrafo a bando, sangrado a la izquierda.
- Notas a pie de página numeradas de forma consecutiva y sólo si son estrictamente necesarias como aclaración o complemento.

Referencias:

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

Libro

Certeau, Michel de

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

Capítulo de libro

Clark, Kate

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

Artículo en revista

Stambolov, Todor

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

Tesis

Cruz-Lara Silva, Adriana

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

Documento electrónico

ReCollections

2004 *Caring for Cultural Material*, documento electrónico disponible en [http://amol.org.au/recollections/2/5/03.htm], consultado en agosto de 2004.

Resumen:

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

Palabras clave:

Entre 3 y 5 conceptos escritos en español e inglés.

Síntesis curricular de autores:

Debe indicar nombre del autor o de los autores, adscripción institucional, correo electrónico, formación académica, trayectoria destacada, proyectos, investigaciones y publicaciones recientes en un máximo de 120 palabras.

Pies de figuras:

Numeradas con texto que especifique el contenido, autor, créditos y año de producción.

Archivos electrónicos de las figuras:

Hasta cinco figuras (cuadros, esquemas, fórmulas, tablas, fotos, dibujos, mapas, planos) con un tamaño máximo de 15 cm por lado, en formato TIFF y con resolución de 300 DPI, que deberán entregarse por separado del texto en archivos numerados consecutivamente de acuerdo con su orden de aparición, señalando su ubicación exacta dentro del texto. Una fotografía de 28 cm de alto de 300 DPI para diseño de placa.

Entrega

Se deberá entregar una versión electrónica completa, una copia impresa, sin los datos del (de los) autor(es), y un texto en sobre cerrado con los nombres del (de los) autor(es), título de la obra, correo electrónico y síntesis curricular. Deberán acompañarse con el *Formato de postulación* que puede ser solicitado al CERI por vía electrónica o ser descargado en la página web de la ENCRyM: www.encyrm.edu.mx

Las postulaciones deberán entregarse personalmente, o bien, enviarse por correo postal o electrónico a nombre de:

Comité Editorial de la Revista *Intervención*

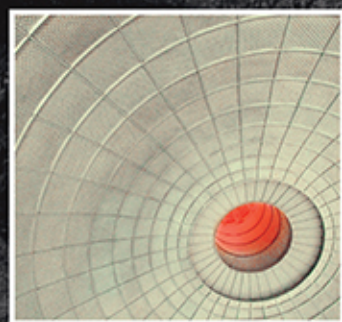
Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

General Anaya 187, col. San Diego Churubusco, C. P. 04120, México, D. F.

Correo electrónico: revistaencrym@gmail.com

No se devolverán originales impresos ni copias en medio electrónico. Todas las contribuciones son sometidas a corrección de estilo y deben cumplir las normas editoriales de *Intervención*, del CERI, de la ENCRyM y del INAH.

Una vez aceptada la publicación, el autor deberá firmar carta de cesión de derechos patrimoniales al INAH. El contenido de las contribuciones y los derechos de reproducción de las figuras incluidas son responsabilidad del autor.



Intervención

ENSAYO El museo desde el artista: estrategias institucionales en Lima y Buenos Aires
Agustín Díez Fischer

DIALOGOS La *intervención de riesgo*, vía para revitalizar el patrimonio construido. Entrevista con Felipe Leal
Juan Ignacio del Cueto Ruíz-Funes

INVESTIGACIÓN El relieve monumental de la diosa Tlaltecuhltli de Templo Mayor: estudio para la estabilización de su policromía
María Barajas Rocha

ESCAPARATE ¿Una pintura más? La unicidad en la Virgen de Guadalupe de Ayapango
STRPC, ENCRYM-INAH

REPORTE La realidad aumentada: un nuevo recurso dentro de las tecnologías de la información y la comunicación (tic) para los museos del siglo XXI
David Ruiz Torres

SEMBLANZA Restauradores Sin Fronteras: el patrimonio como motor de desarrollo sostenible
Asociación Restauradores Sin Fronteras (A-RSF)

REFLEXIÓN DESDE LA FORMACIÓN "Échale un ojo a tus monumentos". Un programa de difusión sobre patrimonio cultural para niños y jóvenes de México
Claudia Morales Vázquez

SECCIÓN ESPECIAL Homenaje Las ciudades históricas de Iberoamérica, en la vanguardia de la protección del patrimonio cultural mundial
Salvador Díaz-Berrio Fernández

RESEÑA DE LIBRO *El nacionalismo como eje interpretativo del objeto prehispánico*: en busca del origen y los motivos que condujeron a la restauración masiva de tres urnas oaxaqueñas excavadas durante el régimen porfirista
Laura Filloy Nadal

RESEÑA DE EXPOSICIÓN *Calco de Richard Hamilton*: estrategias de reelaboración de obras de arte internacionales en contextos locales
Luis Alejandro Mosquera Delgado

www.encyrm.edu.mx
www.bibliotecavirtual.inah.gob.mx