



CÓDICE

ISSN 1692-3766

Boletín Científico y Cultural del Museo Universitario. Universidad de Antioquia. Año 11 N° 22. Septiembre de 2010

LA GESTIÓN DEL MUUA EN EL 2010/1

- 62.365 Visitantes. +
- 2 Exposiciones Temporales Temáticas: "Bicentenario: Independencias + Pluralidad + Diversidad" y "Venenos, pócimas de amor y creencias".
- 3 Exposiciones Temporales. +
- 3 Exposiciones Itinerantes. +
- 1 Premio Internacional. +
- 4 Asesorías a museos de los municipios de Antioquia. +
- 3 Seminarios especializados. +
- 2 Cursos del Grupo Helios: recreación y cultura para el adulto mayor. +
- 19 Cursos del Voluntariado Cultural. +
- 399 Visitas guiadas. +
- 56 Talleres. +
- 5.667 Nuevas piezas museísticas ingresadas a nuestro acervo patrimonial. +
- 2 Publicaciones editadas. +
- 22 Emisiones del programa radial Punto de Encuentro. +
- 11 Conferencias. +
- 19 Conversatorios. +
- 1 Ponencia Internacional (Chile). +

... Y NUESTRAS PROSPECTIVAS PARA 2010/2

- 1 Exposición de Ciudad "En el Bicentenario: la Fotografía en Antioquia, Imágenes de Nación".
- 1 Exposición Temporal Temática "Código Abierto". +
- 2 Proyectos con la Alcaldía de Medellín: Plan Padrino y Red de Museos de Antioquia. +
- 4 Proyectos con la Gobernación de Antioquia: Vigías del Patrimonio Cultural. (Ministerio de Cultura de Colombia), Salón Departamental de Artes Visuales 2010, Proyecto VIII Salón Arte del Magisterio, Salón de Fotografía Arte Joven 2010, y primera fase del Plan de Desarrollo de los Museos de Antioquia.
- 1 Cohorte del Diploma en Museología y Curaduría. +
- 1 Cohorte del Diploma en Conservación de Bienes Culturales. +
- 2 Módulos del Diploma en Museología Básica. +
- 1 Encuentro Nacional de Museos Universitarios. +
- 1 Encuentro Departamental de Museos. +
- 2 Cursos del Grupo Helios: recreación y cultura para el adulto mayor. +
- 20 Cursos del Voluntariado Cultural. +
- 7 Publicaciones. +
- 2 Promos comerciales para televisión. +
- 23 Emisiones del programa radial Punto de Encuentro. +
- 14 Conferencias. +
- 16 Conversatorios. +
- 2 Presentaciones Internacionales (Costa Rica y China). +
- 2 Ponencias Nacionales (Encuentro Nacional de Museos). +

INFORMES
(4) 219 5185

comunicacionesmuseo@quimbaya.udea.edu.co
http://museo.udea.edu.co

Bloque 15 de la Ciudad Universitaria - Universidad de Antioquia.



Juan Fernando García Castro
Coordinador Editorial

Presentación

Dentro de las funciones propias de un museo o institución que salvaguarda bienes culturales, la conservación, la restauración y el mantenimiento de las colecciones es una prioridad. La documentación, la investigación, el desarrollo creativo, la educación y formación de públicos, la divulgación, la exhibición y demás tareas que le atañen operan de manera conjunta con aquellas. El museo debe garantizar la subsistencia de sus bienes por el valor patrimonial que les es propio, de ahí el carácter restrictivo de los préstamos y de las restauraciones, siempre subordinados a la necesaria conservación (Álvarez, citado por Zubiaur, 2004: 13).

Las colecciones de un museo representan el legado cultural y son referentes de la identidad y la memoria de un colectivo. En esa medida, los tenedores de dicho patrimonio deben responder con acciones concretas que garanticen su perdurabilidad e integridad. A nivel internacional, las iniciativas para cumplir con dicho fin han estado orientadas hacia la creación de instituciones como el *International Council of Museums* (ICOM), en 1944, el *International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property* (ICCROM), en 1956, el *International Council of Monuments and Sites* (ICOMOS), en 1965, y el *International Institute for Conservation* (IIC), en 1991. A nivel nacional son relevantes las gestiones de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia, el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), el Archivo General de la Nación (AGN), en otros; algunas entidades académicas como la Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural de la Universidad Externado de Colombia, programas como la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, ONG's como la Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural (Funcores), y un gran número de organismos cuyo fin ha sido formar profesionales y promover conocimientos, métodos, acciones y normas de trabajo para proteger y preservar el patrimonio cultural.

Códice, el Boletín Científico y Cultural del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (MUUA), en consonancia con su interés de servir como espacio para la discusión de temas de la museología, la museografía, la curaduría, el patrimonio, la memoria y la identidad cultural, presenta al público una temática que está en la mira de foros nacionales e internacionales relativos al devenir y hacer museístico: la conservación y la restauración de bienes.

En esta oportunidad, *Códice* será la voz de cinco organizaciones culturales, de una institución académica y de un profesional en la materia que contará cómo se viven estas tareas en las entidades que salvaguardan bienes de interés cultural, qué experiencias sirven como referentes y cuáles son sus bemoles y desarrollos futuros. Sin el ánimo de agotar el tema, el lector encontrará una perspectiva amplia, derivada de las prácticas de agentes reconocidos por su competencia en la materia.

La primera parte de la edición ofrece un panorama general sobre las funciones de la conservación y la restauración en contextos museísticos, y sobre el tráfico de bienes culturales, una realidad social que toca a Colombia y a muchos países del mundo.

Una introducción a la temática se recoge en los siguientes artículos: el de la Sra. Laura Marcela Corso Martínez, conservadora y restauradora del Museo de Antioquia; el de la restauradora en el Área de Conservación Preventiva del Museo Nacional de Colombia, María Catalina Plazas García, y el de la ex coordinadora del Grupo de Bienes Culturales Muebles de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura de Colombia, María Isabel Gómez Ayala.

El primero de ellos, "Un acercamiento a la historia y a la teoría de la conservación y de la restauración", nos propone, en un ágil recorrido histórico, cómo se han dado los procesos de conservación y restauración de aquellos objetos que el hombre ha deseado preservar y una definición actualizada de lo que se entiende por restauración.

El segundo texto, "Ser o no ser, esa es la cuestión: acciones de conservación en una institución museística", afirma la necesidad de implementar estrategias sistemáticas que garanticen la perdurabilidad de las colecciones en un museo. La autora ilustra lo relacionado con los nuevos parámetros y tecnologías para la conservación y el desarrollo de planes de gestión de colecciones.

Y el tercer artículo, "Hacia la recuperación y la salvaguardia de la memoria nacional", de María Isabel Gómez Ayala, encausa la reflexión a partir de una preocupación nacional que ha golpeado fuertemente nuestros referentes de identidad y desarrollo cultural: el tráfico ilegal de bienes artísticos y arqueológicos. La autora refiere un extenso número de casos de hurto y violación al patrimonio, y denuncia las políticas nacionales e internacionales que buscan disminuir estos abusos.

Un segundo bloque temático recoge resultados del desempeño de cuatro instituciones en el campo de la conservación y la restauración de bienes culturales. La restauradora de Bienes Muebles del Archivo General de la Nación, Martha Luz Cárdenas González, refiere los procesos de conservación aplicados a los impresos que hacen parte del acervo documental del país y que son pieza clave de la memoria de la sociedad colombiana; la curadora de la Casa Museo Pedro Nel Gómez, Catalina Rojas Casallas y la restauradora de la misma institución, Martha Isabel Isaza Taborda, nos ilustran sobre las fases de creación de la obra mural de Pedro Nel Gómez y, de manera puntual, sobre la restauración de los cartones que sirvieron de boceto a la pintura *La República*. Blanca Iris Correa López, artista plástica y restauradora de textiles, presenta su experiencia como profesional en el área y en su texto alude los procesos de restauración aplicados a los textiles guane pertenecientes a la Colección de Antropología del MUUA.

Un caso especial dentro de este panorama lo constituye el quehacer de la Colección del Ser Humano de la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia, una institución académica cuyos fines están orientados hacia la generación de saberes en las áreas de la salud y hacia el reconocimiento y aceptación de la vida en un contexto biológico, social y cultural; propósitos que cumple por medio de exposiciones temporales que siguen criterios museológicos y museográficos efectivos. El curador Juan Carlos García Gil, presenta un panorama histórico de las prácticas de preservación de cuerpos humanos y centra su atención en las técnicas de conservación más utilizadas en las piezas anatómicas que salvaguarda.

Con la publicación de esta temática, *Códice* empieza y lidera una serie de iniciativas del Museo Universitario relativas al universo de la conservación de bienes culturales que se materializan en programas académicos y educativos, en servicios institucionales y en publicaciones que buscan atender las demandas de quienes están comprometidos con la memoria cultural de la Nación.

Esperamos que los contenidos de este número brinden información pertinente, susciten discusiones sobre la preservación del patrimonio cultural de las comunidades, enriquezcan el horizonte de comprensión de la naturaleza, función y responsabilidad de los museos con la sociedad, e intensifiquen las gestiones para la conservación y salvaguardia del patrimonio cultural, la memoria y el saber pasado y presente de la humanidad.

Zubiaur Carreño, F. (2004). *Curso de Museología*. Madrid: Ediciones Trea, S.L.



CÓDICE

BOLETÍN CIENTÍFICO Y CULTURAL DEL MUSEO UNIVERSITARIO
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
Año 11 N° 22, septiembre de 2010
ISSN 1692-3766
Edición trimestral
Medellín - Colombia

Certificado de registro de la Superintendencia de Industria y Comercio 275275

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

RECTOR

Alberto Uribe Correa

VICERECTORA DE EXTENSIÓN

María Helena Vivas López

DIRECTOR

CÓDICE Y MUSEO UNIVERSITARIO

Diego León Arango Gómez

COORDINADOR CÓDICE Y OFICINA DE COMUNICACIONES

MUSEO UNIVERSITARIO

Henry Eduardo García Gaviria

COMITÉ EDITORIAL

Diego León Arango Gómez

Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Luis Germán Sierra Jaramillo

Sistema de Bibliotecas de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Juan Fernando García Castro

Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Henry Eduardo García Gaviria

Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Beatriz Eugenia Pérez Pineda

Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Catalina Rojas Casallas

Casa Museo Pedro Nel Gómez, Colombia.

Jairo Andrés Palacio Villa

Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, Colombia.

COORDINADOR EDITORIAL

Juan Fernando García Castro

ASISTENTE DE EDICIÓN

Jairo Andrés Palacio Villa

CORRECCIÓN DE ESTILO

Julio César Restrepo Londoño

CORRECCIÓN DE PRUEBAS

Juan Fernando García Castro

Henry Eduardo García Gaviria

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Víctor Manuel Aristizábal Giraldo

PORTADA

Retrato, Oscar Jaramillo. Lápiz y trementina, 1976.

CONTRAPORTADA

Detalle de la obra *Retrato*, intervenido digitalmente.

IMPRESIÓN

Litoimpresos y Servicios

www.litoimpresosyservicios.com

CÓDICE

Universidad de Antioquia, Ciudad Universitaria, Museo Universitario,

Calle 67 N° 53 - 108, Bloque 15

Teléfono: (574) 219 51 88, fax: (574) 233 44 06

<http://museo.udea.edu.co/codice> - codice@quimbaya.udea.edu.co

Las ideas y opiniones contenidas en los diferentes artículos son responsabilidad exclusiva de los autores.

CONTENIDO

8

Un acercamiento a la historia y a la teoría de la conservación y de la restauración

Laura Marcela Corso Martínez

16

Ser o no ser, esa es la cuestión: acciones en una institución museística

María Catalina Plazas García

28

Hacia la recuperación y salvaguardia de la memoria nacional

María Isabel Gómez Ayala

38

El patrimonio documental

Martha Luz Cárdenas González

52

Aspectos técnicos en la obra mural La República de Pedro Nel Gómez

Catalina Rojas Casallas y Martha Isabel Isaza Taborda

64

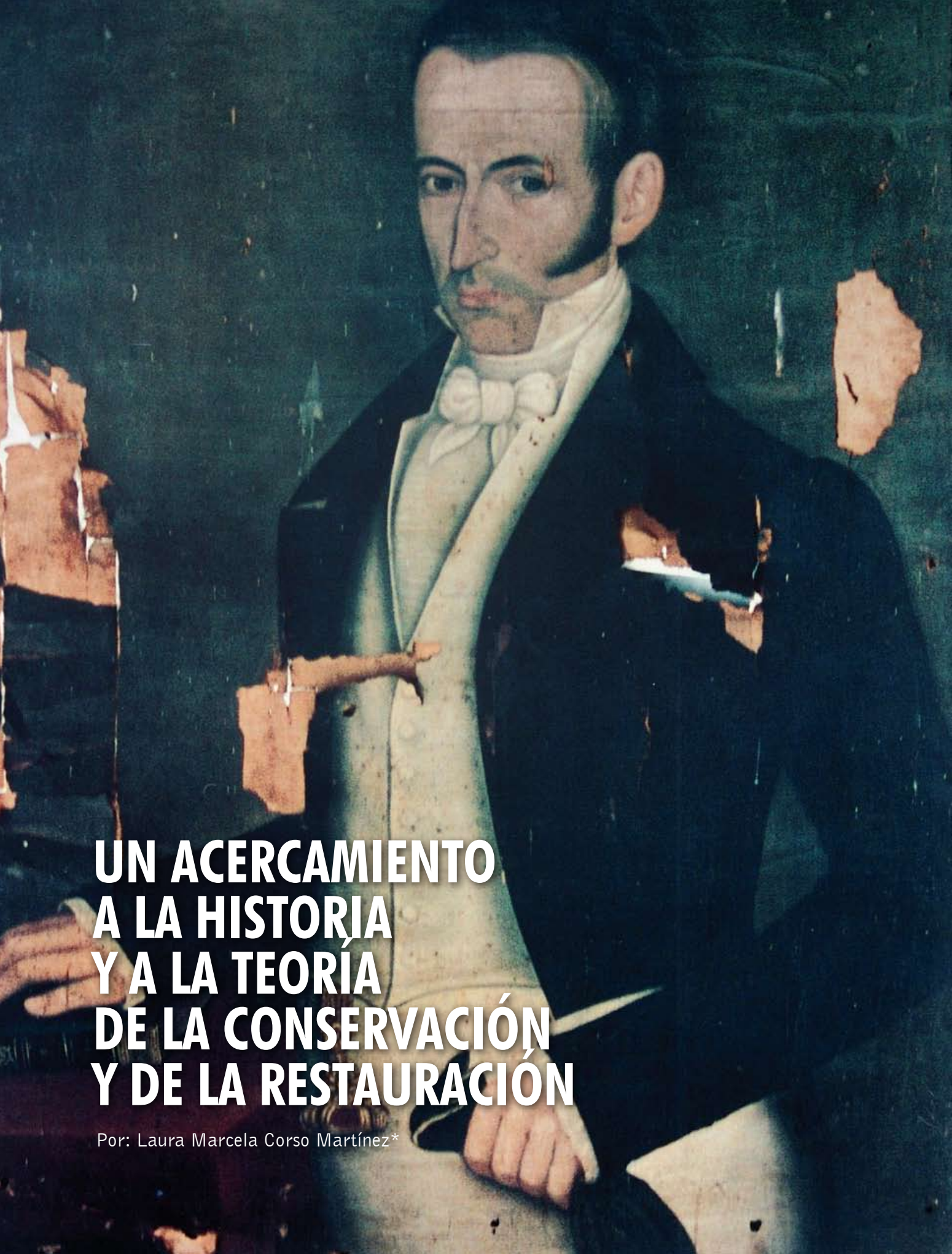
Conservación de textiles: el caso de la Colección de Antropología del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia

Blanca Iris Correa López

74

Colección del Ser Humano: conservación y restauración del patrimonio anatómico

Juan Carlos García Gil



**UN ACERCAMIENTO
A LA HISTORIA
Y A LA TEORÍA
DE LA CONSERVACIÓN
Y DE LA RESTAURACIÓN**

Por: Laura Marcela Corso Martínez*



Aún hoy, cuando en Colombia se habla de conservación y de restauración, existe un gran desconocimiento sobre los diversos aspectos a los que estas prácticas se refieren. Un breve recorrido por su historia nos demuestra que el camino construido ha sido importante, y que ha permitido consolidar un campo de especialización que cada vez se fortalece a partir de la claridad de sus funciones.

Se puede decir que las labores de conservación y de restauración son tan antiguas como la humanidad. El hombre, por diversos motivos, ha sentido la necesidad de perpetuar en el tiempo ciertos objetos que son significativos para su grupo social. Muchos testimonios encontrados evidencian esta necesidad. El hombre se ha interesado por mantener activos determinados objetos, aunque no siempre con las características que poseían en el momento de su creación. Las intervenciones están encaminadas a devolverles la integridad que con el paso del tiempo van perdiendo y, en ocasiones, a responder a cambios en su función de tipo estético, de gusto, religiosos o políticos.

El hombre de la Prehistoria, por ejemplo, valoraba los objetos por su cualidad física, material y sensible, y entendía la conservación y la restauración como tareas destinadas a protegerlos y a repararlos. El mismo creador de los objetos se encargaba de dicha labor.

En la Antigüedad, el hombre "coleccionaba"; coleccionar es una acción que encierra tanto una significación económica como una valoración estética de los objetos. El juicioso trabajo del proceso de elaboración de los objetos, y la selección

de materiales de excelente calidad, denotaban un importante interés en la preservación de los objetos. En aquel momento el oficio del conservador-restaurador aparecía al frente de los tesoros, y su actividad se entendía como reparación.

En la Edad Media, con el Cristianismo como ideología predominante, el hombre valoraba el objeto por su función religiosa. Con la restauración se buscaba mantener el valor devocional y de culto, así como preservar la transmisión de las ideas que representaba el objeto. En este período, y en el contexto de las luchas religiosas por la difusión de sus creencias, se destruyeron numerosas obras y objetos de todo tipo.

La llegada del Renacimiento supuso profundos cambios en el saber, que se reflejaron en la relación con los objetos del pasado. El hombre renacentista aprecia el valor artístico por encima de otros valores; en este sentido, se fortalecía la figura del conservador y del restaurador de objetos artísticos y arqueológicos, y se configuraban formas y criterios para conservar

y para restaurar los objetos de la Antigüedad. Aparecieron las figuras del coleccionista y del mecenas, así como la del conservador o artista experto que cuidaba, mantenía y restauraba, "a la manera antigua", las colecciones que estaban bajo su cuidado. Posteriormente, el auge de las Cámaras de las Maravillas o Gabinetes de Curiosidades que albergaban objetos raros y preciosos de muy diversa naturaleza, demostraron un criterio de valoración diversificado y amplio. Estas grandes colecciones de propiedad privada son manejadas por el conservador, quien ordenaba



*Conservadora y restauradora de bienes muebles. Conservadora y restauradora del Museo de Antioquia, Medellín.

y clasificaba los objetos, y los intervenía o los restauraba según las exigencias del cliente.

El siglo XVIII consagró los objetos en razón de su valor arqueológico, entendido éste como valor histórico y documental. Dicho período ocupó un lugar muy importante en la historia de la restauración, ya que entendié al restaurador como un experto en objetos del pasado y en antigüedades, y convirtió la práctica, cada vez más, en una actividad ejercida por técnicos y no por artistas. El restaurador se puso al servicio de la obra, y sus intervenciones se situaron entre el hacer artesanal y el aporte de la ciencia.

El surgimiento del concepto de *bien público*—durante la Revolución Francesa—fundamentó la figura del conservador – restaurador, como el responsable de la tutela y de la protección del patrimonio nacional.

En el siglo XIX se debate sobre los criterios de la restauración. El objeto para proteger ya no era el del coleccionismo privado—objeto que se conservaba para el disfrute de grupos reducidos—; en ese momento se intervinieron los bienes de todos, los llamados “monumentos de la nación”.

De 1830 a 1870 empiezan a convivir dos teorías antagónicas formuladas y defendidas por dos personajes de formación intelectual opuesta: el francés Violet Le-Duc y el inglés John Ruskin. El primero defiende la teoría de la “Restauración Estilística”, cuya acción va destinada hacia la recuperación completa del original a partir del lugar que ocupa el artista en el momento de creación del objeto. El segundo defiende la conservación del monumento, antes que la intervención de restauración; es, además, partidario de la ruina y de la pérdida inevitable del monumento. Tanto Le-Duc como Ruskin demuestran el mismo interés y aprecio por los monumentos antiguos, y buscan, con el desarrollo de sus propuestas, su preservación.

Hacia finales del siglo XIX aparecen nuevos protagonistas en la construcción de la teoría de la restauración, cuyas premisas siguen vigentes. Por un lado, Camilo Boito, padre de la “Restauración Científica”, basado en las ideas románticas y moralistas de Ruskin—aunque sin admitir su visión fatalista del fin del monumento—, plantea la importancia de aplicar diferentes procedimientos en la restauración, pero teniendo un gran respeto por el objeto y por sus transformaciones a lo largo del tiempo, transformaciones que convierten al objeto en un importante vestigio de la historia de los pueblos.

Por otro lado se encuentra la teoría de la “Restauración Histórica” de Luca Beltrami, quien retoma las ideas de Le-Duc para dar una mayor relevancia al valor artístico del monumento, por encima de las otras propiedades del objeto. A diferencia de Le-Duc, Beltrami legitima las reconstrucciones si sólo se basan en pistas que proporciona el propio monumento, y no la imaginación del restaurador.

También Gustavo Giovannoni, quien a partir de las teorías de Boito elabora unos métodos dirigidos tanto al estudio previo del monumento como al proceso mismo de la intervención, promueve una valoración del objeto como documento, más que desde el punto de vista estilístico; hace énfasis en la importancia del conocimiento previo del objeto en lo que respecta a su realidad tangible, y es partidario de su reparación y conservación, pero sin caer en procesos de reconstrucción hipotéticos. Son realmente importantes los aportes del pensamiento de Giovannoni a la teoría actual de la restauración.

Durante el siglo XIX se definieron criterios y recomendaciones que se plasmaron en las denominadas “Cartas internacionales”. Dichos criterios se afianzaron en el siglo XX con la creación, en 1936, del *Istituto Centrale del Restauro*

(ICR) en Roma, dirigido por Cesare Brandi, quien más tarde publicara la *Teoría de la Restauración*. El *Istituto* es un gran taller de conservación y de restauración de las obras públicas que combina actividades de conservación y de restauración, con funciones de estudio, de investigación y de formación. Brandi, en su texto, define la restauración como “el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro” (Brandi, 2002:15).

Para referirnos a la historia de la restauración en Colombia, entendida como un proceso metodológico—sin olvidar que aquí también se evidencian prácticas anteriores de “restauración”—, hay que hablar, inicialmente, del Centro Nacional de Restauración, creado en

1974 con el apoyo de Colcultura. Allí se llevan a cabo los primeros trabajos de conservación y de restauración de nuestro patrimonio cultural, se realizan las primeras investigaciones, y se forman los primeros profesionales, a la manera, en cierta medida, del *Istituto Centrale del Restauro*. Infortunadamente, este Centro empezó a disminuir sus actividades a finales de la década de los noventa, y fue cerrado. Paralelamente a este proceso, en el año 1994 la Universidad Externado de Colombia asumió la formación de las nuevas generaciones de conservadores-restauradores de bienes muebles.

La restauración ha sido tradicionalmente considerada como una disciplina afín al arte, razón por la cual el restaurador ha sido comparado con el artista. Históricamente, el restaurador intervenía sobre la obra aportándole parte de





su arte, lo cual, en muchas ocasiones, implicaba la modificación de ciertas cualidades estéticas y físicas, y generaba la pérdida o el cambio de su significado. La restauración se basaba en la voluntad de retornar el aspecto original de la obra, concepto que primaba sobre otros, aunque supusiera el añadido o la eliminación de algunas partes, y la variación de diversos aspectos.

En la actualidad, el concepto general de la restauración se ha transformado de forma significativa, gracias a la definición de unos criterios que se fueron afianzando con el ejercicio de la actividad a lo largo del siglo xx. El campo de la restauración abarca también la conservación; por ello el trabajo del restaurador ya no se limita sólo a la intervención directa de la obra de arte, sino que debe conocer, evaluar y actuar sobre todos los parámetros que contribuyen a la preservación de la misma.

Hoy en día, el restaurador interviene la obra de arte de una manera respetuosa en lo que

conciene a su estética, a su integridad física e histórica, le devuelve su significado, y facilita su comprensión. Establece un diálogo con el objeto y se convierte en intérprete.

Tiene una responsabilidad de primer orden en la preservación de los testimonios de cualquier cultura. Se trata de un especialista, rigurosamente formado, que domina diversas disciplinas artísticas, científicas y técnicas, que bajo una mirada crítica le permiten tener una comprensión global del objeto, por lo que su quehacer no puede entenderse como una cuestión puramente técnica. El componente artístico de la restauración se complementa con conocimientos de otras ciencias, como la química, la física, la historia, la arqueología, y con el dominio de múltiples técnicas procedentes de distintas disciplinas.

El restaurador tiene por misión fundamental preservar los llamados bienes culturales, en beneficio de las generaciones actuales y de las futuras, y contribuye a la comprensión de la es-



tética, de la historia y de la integridad física de estos objetos. Por esto es responsable de examinar y de analizar detenidamente el objeto, para poder realizar el diagnóstico de la conservación y de los tratamientos de restauración de dicho objeto, así como de documentar correctamente todos los procesos anteriores.


Existen tres niveles en los que el restaurador puede actuar con estrategias diferentes para preservar los bienes culturales: la conservación preventiva, la conservación, y la restauración.

La conservación preventiva consiste en llevar a cabo acciones indirectas encaminadas a retrasar el deterioro, y a la prevención de futuros daños a partir de la creación de las condiciones óptimas para la conservación del objeto. Incluye la manipulación, el transporte, el almacenamiento, la exposición, el acondicionamiento ambiental y la limpieza.

La conservación es la acción directa efectuada sobre el objeto, con la intención de retrasar o de resolver definitivamente cualquier tipo de deterioro que presente y que esté amenazando la preservación del objeto en el tiempo. Aquí se encuentran procedimientos como la desinfección en caso de presentar un ataque biológico, o la fijación de la capa pictórica cuando existe un problema de desprendimiento.

La restauración, por su parte, consiste en la acción directa sobre un objeto deteriorado o dañado, con la intención de facilitar su comprensión y de recuperar los valores perdidos. Por ejemplo, en la restauración se incluyen procesos como la limpieza de barnices oxidados que no permiten apreciar los colores originales, y se tratan los faltantes de capa pictórica que afectan la lectura de la imagen.

Los bienes culturales de cualquier sociedad constituyen la herencia material y cultural que debe transmitirse a las generaciones futuras, con el propósito de que éstas, desde sus propias maneras de entender el pasado, tengan en los objetos fuentes primarias y únicas de información. Por eso su preservación constituye un tema crucial que no es exclusivo del restaurador, pues todos, en mayor o menor medida, tenemos en nuestras manos la responsabilidad de cuidarlos.

La conservación y la restauración de bienes culturales se han revelado como dos de los temas fundamentales de la gestión del patrimonio cultural de cualquier sociedad, y, aunque lo realizado hasta el momento ha sido mucho, todavía queda por hacer. Esta afirmación la valida el inmenso patrimonio heredado desde tiempos remotos, y todas sus problemáticas, y a eso le sumamos las de las obras más inmediatas, producidas en el siglo xx, que, a pesar de su juventud, requieren una atención especial con la aplicación de nuevos criterios y metodologías que aún están por establecerse. 

Bibliografía

BRANDI, C. (2002). *Teoría de la Restauración*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

MARTÍNEZ JUSTICIA, M. J. (2008). *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Tercera edición. Madrid: Editorial Tecnos.

Fotografías

Pag 6 y 7. Antes y después del proceso de restauración. José Manuel Restrepo, Luis García Hevia, Pintura (óleo sobre tela), 86.5 cm x 66 cm, Colección Museo de Antioquia.

Pag 8 y 9. Antes y después del proceso de restauración. Esposa del General de la Roche, Anónimo, Pintura (óleo sobre tela), 65.5 cm x 50.5 cm, Colección Museo de Antioquia.

Pag 10 y 11. Antes y después del proceso de restauración. Batalla de Boyacá, Anónimo, Pintura (óleo sobre tela), 1883, 59 cm x 77 cm, Colección Museo de Antioquia.

Pag 12. Retrato de Mercedes Pérez Múnera. Propietario: Don Orlando Cadavid Gallego. Colección Museo de Antioquia.



**SER O NO SER, ESA ES LA CUESTIÓN:
ACCIONES DE CONSERVACIÓN**

Por: María Catalina Plazas García*

EN UNA INSTITUCIÓN MUSEÍSTICA

*Conservadora - restauradora de bienes muebles de la Universidad Externado de Colombia, Bogotá.
Restauradora en el Área de Conservación Preventiva, Museo Nacional de Colombia, Bogotá.



En noviembre de 2009, en Salzburgo, Austria, en el encuentro "Making the case for the conservation and preservation of our Cultural heritage", se reunieron varios conservadores - restauradores provenientes de diversas partes del mundo, para proponer un ejercicio con el fin de dar respuesta a una serie de preguntas respecto de la función de la conservación en el contexto cultural actual: ¿Qué se debe conservar y qué no? ¿Cuáles son los límites de la conservación? ¿Cuáles son las recomendaciones prácticas para una institución que resguarda patrimonio cultural?

Estas preguntas, entre otras de carácter muy similar, generaron una reflexión profunda acerca del ejercicio y de la práctica de la conservación de colecciones, en el marco de las cátedras maestras que ofrece la academia sobre el quehacer de esta profesión, enfocadas en contextos amplios y generales. Sin embargo, dicha práctica puede verse desdibujada cuando se relaciona en otros contextos muy específicos, sean éstos sociales, políticos, académicos, culturales, climáticos, entre otros.

Cuando el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia invitó al Museo Nacional de Colombia a escribir sobre el ejercicio de la conservación en una institución museística, de inmediato pensé que el Museo Nacional se encuentra ubicado en un contexto particular respecto de otras instituciones análogas que también resguardan colecciones de arte, de historia, de arqueología y de antropología; en este sentido, la visión que se ofrecería sería algo técnica y estaría limitada al quehacer de este contexto particular.

La intención del siguiente texto es proponer una reflexión sobre las acciones de conservación que cualquier institución museística, o con características similares, puede llevar a cabo. No pretende ser un escrito técnico ni de datos curiosos sobre cómo mantener en buenas condiciones la colección, pues la conservación de bienes patrimoniales va más allá de las prácticas técnicas. El fin último es generar conciencia de conservación en todos aquellos que, de una u otra manera, rodean y están en contacto directo o indirecto con el objeto.

El contexto de la conservación

En una de la conferencias del *American Institute of Conservation*, realizada en Providence, USA, en el año 2006, recuerdo con entusiasmo a Samuel Harris afirmar de manera elocuente "¿Para qué restaurar la piel de la serpiente, cuando ésta ya se ha ido?" (*American Institute of Conservation*, 2006), y luego, con un tono más enérgico y de exaltación que pretendía convencer al público que con agrado lo escuchaba, repetía: "lo que debemos hacer es restaurar la serpiente misma"; en otras palabras, ¿para qué invertirle tiempo y dedicación a un objeto que la comunidad no reconoce, un objeto ya desaparecido en la historia?

Gran parte de las acciones de conservación, en los últimos tiempos, están enfocadas hacia la recuperación de la identidad cultural en el nivel social para que, a su vez, sea la misma comunidad la que identifique y decida sobre los objetos que se deben conservar. En algunas ocasiones, los mismos grupos sociales determinan las pautas y las metodologías de conservación; de ahí que el contexto social y cultural sea el punto de partida para el buen ejercicio y para la práctica de la preservación.

Vemos un ejemplo de esto en el trabajo con material etnográfico. Los grupos culturales determinan la conservación y las metodologías de intervención del objeto, en especial si está relacionado con actos simbólicos o ceremoniales, pues en algunas ocasiones la visión de personas foráneas puede llegar a ser errónea y, por ende, las prácticas de conservación también (Plazas, 2006).

¿Qué sucede cuando los objetos ya están inmersos en un contexto museístico? Debe entenderse que cuando un objeto o colección ingresa a

un museo es porque la comunidad o la organización lo ha reconocido como parte de su identidad cultural, y considera que su materialidad merece ser preservada con el fin de continuar transmitiendo a generaciones futuras los símbolos y los signos agregados por un grupo social determinado. El conservador no debe dejar de lado su responsabilidad ante la comunidad, pues, en la medida en que se le informe y expliquen los procedimientos, generará conciencia de conservación; igualmente, el público, por medio de sus observaciones, ayudará a determinar las nuevas pautas para seguir en pro de su conservación.

Por lo anterior, un museo, cualquiera que sea su colección, requiere un trabajo en conjunto con la división educativa y con el área de comunicaciones. En ellas es donde se siembra la semilla de la conservación, y donde se recogen los frutos, ya sea en acciones de mejora, quejas, reclamos o sugerencias, que el público tenga al respecto. Por lo anterior, el público no debe pensarse como un factor de riesgo que atenta contra la preservación del objeto, sino como un medio para la conservación del mismo.

¿Qué ocurre cuando un museo no tiene programas de educación, ni cuenta con un conservador, ni posee un área de comunicaciones? Este es el caso de la mayoría de las instituciones culturales que resguardan el patrimonio, pues, aunque no cuenten con ninguna de las tres áreas referidas, por lo general sí tienen un director, y, en algunos casos, un grupo de guías encargados de explicarle al público el recorrido y el contenido temático de la exhibición.

El director es, en estos casos, quien debe tener en su mente la conciencia de la conservación; a partir de su iniciativa se generan las políticas, las pautas, las bases y los procedimientos de conservación, ya sea en el nivel institucional, local, o regional.



¿Por dónde empezar?

Es frecuente encontrar entidades culturales o museísticas apasionadas por las acciones que realizan; sin embargo, no cuentan con un equipo humano que les ayude a mejorar sus servicios. Consecuentemente, las personas que laboran en dichas instituciones son conscientes de la necesidad de preservar las colecciones, pero, por lo general, no tienen claro por dónde y cómo empezar a realizar las acciones pertinentes.

Como se mencionó anteriormente, la conservación se inicia en la dirección; ella es la cabeza de la institución, y debe ser consciente de la importancia de implementar un Sistema Integrado de Conservación (SIC), esto es, diseñar, crear y establecer "las estrategias, políticas y acciones de conservación que atraviesan todas las áreas del museo (o de la institución) y deben ser contempladas desde la administración y dirección del mismo por medio de planes de acción anuales" (Plazas y Páez, 2008). El SIC es parte integral de la planeación de una entidad museística, y debe ser el punto de partida para la creación y para el desarrollo del área de conservación.

Es necesario pensar en una planificación estratégica que fortalezca la institución en aspectos como:

- Particularizar el museo frente a otras entidades culturales.
- Particularizar el museo frente a otros museos.
- Operar con base en un esquema de embudo que parte de lo general y llega a lo particular.
- Operar para un museo ya creado, o para un museo en proceso de reestructuración.
- Su validez y coherencia interna se miden al verificar si las acciones responden a los postulados generales, y viceversa.

Dentro del plan estratégico de la entidad se enmarcan las acciones de conservación de las colecciones. En este cuadro se tienen en cuenta los diferentes niveles que se precisan para llegar al objetivo: nivel estratégico, nivel programático y nivel operativo. Otros aspectos que se deben contemplar son el jurídico-administrativo, los misionales, y el físico-espacial.

El SIC deberá ser una política transversal al plan estratégico, y deberá contemplar los aspectos referidos con anterioridad, con el fin de abarcar la totalidad de los problemas de conservación en un tiempo determinado y con unas acciones específicas.



Generalmente el SIC se divide en dos grandes planes: el Plan de Conservación Preventiva y el Plan de Conservación y Restauración. Ambos son importantes y tienen el mismo peso dentro de la institución; el primero busca controlar los factores de riesgo de la colección sin tocarla de manera directa; el segundo, detener el proceso de deterioro y rescatar los valores perdidos en los objetos por un daño ya causado.

El SIC es una tabla de datos en la que se determinan las acciones y las prioridades de conservación para la colección. A continuación se presenta un ejemplo del SIC, con los campos básicos y mínimos requeridos (Cuadro. 1). El SIC se renueva anualmente según los planes de acción de la institución.

Aunque el SIC puede ayudar a organizar las acciones de conservación en la institución, es necesario pensar, con antelación, en cuáles son los problemas de conservación a los que la institución se enfrenta, y cuáles sus posibles soluciones. Para

responder a estas cuestiones se realiza un análisis DOFA (Debilidades, Oportunidades, Fortalezas y Amenazas) con el fin de dar importancia y prioridades a los riesgos. El análisis DOFA se enmarca entre los factores de posibilidad e impacto, de esta manera se determina cuál de los proyectos, programas y acciones debe realizarse primero.

Hay que tener en cuenta que el mayor riesgo de deterioro de un objeto se presenta cuando se exhibe; sin embargo, qué lamentable sería tener las piezas en una caja fuerte sin poder exponerlas; para qué serviría conservar los objetos si no existe una comunidad ni grupo que se identifique en ellos. En este punto comienza nuevamente el ciclo del contexto de la conservación. ¿Hacia dónde vamos y hacia dónde nos enfocamos? Independientemente del caso, todas las acciones de conservación deben estar direccionadas a minimizar los posibles riesgos a los que la colección se enfrenta, y establecer sus prioridades de conservación por medio de un diagnóstico integral.

	PLANES	PROYECTOS	PROGRAMAS	ACCIÓN	METAS %	INDICADOR	RESPONSABLE	PRIORIDAD	
SIC	Plan de Conservación Preventiva	Sistema integrado de plagas							
		Evaluación de iluminación							
		Evaluación de HR y T							
		Control y calidad de aire							
		Almacenamiento							
		Mantenimiento							
		Seguridad							
	Plan de conservación - restauración	Diagnóstico de la colección							
		Investigación							
		Evaluación de técnicas y materiales							
		Intervención							

Cuadro 1. Ejemplo para el desarrollo de un SIC.

La conservación en el nivel global

En el nivel mundial, las mayores preocupaciones en el tema de la conservación de colecciones están enfocadas en cinco aspectos básicos:

1. Manejo de riesgos en caso de siniestro.
2. Nuevos lineamientos y tecnologías para la conservación.
3. Manejo y trabajo con las comunidades (aspectos de educación).
4. Gestión de proyectos.
5. Planeación.

Manejo de riesgos para colecciones en caso de siniestro

Gran parte de los planes de manejo ante siniestros están direccionados hacia la salvaguarda de la vida humana; sin embargo, se desconoce cuáles son las prácticas y las acciones de conservación de las colecciones luego de que ha ocurrido el desastre. Algunos conservadores consideran prudente no dar pautas sobre lo que se debe hacer en estos casos, ya que, en algunas ocasiones, las buenas intenciones pueden atentar contra la materialidad de los objetos.

Sin embargo, luego de ocurrido un desastre, posiblemente no se cuente con un grupo de especialistas en conservación, ni se tenga contacto directo con alguna persona capacitada en el tema. Por lo tanto, todas las personas sobrevivientes al siniestro, que estén en contacto directo con la colección, junto con el equipo de rescate se convierten de manera inmediata en preservadores de los objetos.

Debe entenderse que, después de que ha ocurrido el desastre, los días más críticos para la preservación de la colección son los primeros

(Heritage Preservation National Task Force, 2006). Por lo general, el vandalismo, la delincuencia y los actos de devastación humana son los primeros en afectar la integridad de la colección; por ende, las primeras acciones deben estar enfocadas hacia la seguridad, la protección de los bienes y la salvaguarda del inventario.

En algunos casos, especialmente en zonas de conflicto armado, la institución y los bienes que salvaguarda corren el peligro de desaparecer. En estos casos ha sido necesario remitir el *back-up* del inventario de las colecciones a otros espacios geográficos, acción que ha permitido al equipo de rescate determinar la totalidad de los bienes recuperados y las necesidades de preservación de los mismos.

Una de las acciones de conservación manejada como política institucional debe estar encaminada hacia la realización de un *Protocolo de Riesgos para Colecciones*, en el que se registren los criterios y los lineamientos institucionales, con el fin de dar a conocer sus alcances y sus responsabilidades frente a la colección. Este texto es la base para desarrollar el *Plan de Emergencias para Colecciones* que define la vulnerabilidad de las piezas, y cuáles de ellas deben rescatarse con prioridad.

Las acciones para salvaguardar la colección dependen de los buenos consejos de conservación que se tengan. Por lo tanto, todo el personal que labora en una institución museística debe estar informado sobre las prácticas básicas y los primeros auxilios frente a los objetos.

Johanna Pennock, Inspectora de Patrimonio Cultural Holandés, afirma que "luego de ocurrido el incendio y luego de tener bajo control todos los aspectos de seguridad de los bienes, el mayor problema es el control y el manejo ambiental" (Pennock, 2009), pues, al tratar de rescatar la colección, las condiciones medio ambientales propician el crecimiento de hongos, de bacterias y de otras plagas mayores.

El manejo y la definición de las piezas prioritarias, ya sea que estén ubicadas en las colecciones permanentes, temporales o itinerantes, debe quedar registrado en los protocolos, manuales, o planes de emergencias de colecciones. Ésta

es una de las tareas más complejas, pues integra el punto de vista de la comunidad, el grupo social, y de todos aquellos que de una u otra manera están con contacto con la colección.

Así como es importante definir las prioridades para el rescate de la colección en caso de una catástrofe o de un siniestro, también es necesario identificar cuáles de las piezas son más vulnerables ante los diferentes tipos de siniestros; esto permitirá conocer y redireccionar los planes de manejo de colecciones según las necesidades.

Por otra parte, no siempre el personal que labora en las instituciones tiene conocimiento sobre cómo y cuáles son las herramientas y los equipos necesarios para rescatar y salvaguardar los bienes; de ahí que dichos planes deban contemplar la definición de aquellos, para que sean empleados de manera adecuada, sin perjudicar el bien material. Al respecto, Pennock comenta que "al intentar apagar el incendio, lo prime-

ro que pensaron los bomberos fue aplicar agua de manera directa sobre las obras, sin embargo, gracias a una capacitación previa sobre las características de la colección, en algunas salas se emplearon extinguidores con polvo químico seco, ya que era el más acorde para el recate de la colección, esto permitió recuperar la mayor cantidad de bienes." (Pennock, 2009).

El conocimiento sobre las nuevas tecnologías para desastres, la capacitación del personal que labora en la institución, y el contacto con el grupo social que rodea los bienes culturales, son el punto de partida para el desarrollo de los buenos ejercicios de conservación y para generar conciencia de preservación en cada uno de los miembros de la organización, responsable de bienes patrimoniales.



Nuevos lineamientos y tecnologías para la conservación

Éste es otro aspecto que suscita preocupaciones en la conservación de bienes y de colecciones, ya que, por lo general, cada institución maneja los recursos y los suministros según su disponibilidad. En algunas ocasiones, dichos recursos pueden aumentar o disminuir gracias al manejo de las nuevas tecnologías, pues en algunas ocasiones estas deben entenderse como inversiones de alto costo, que, a largo plazo, reducen gastos y riesgos para las piezas.

El reconocimiento de los valores sociales plasmados en los bienes patrimoniales, y la participación de los grupos sociales como actores de la salvaguarda, no deben excluirse del ejercicio y del desarrollo de nuevas propuestas para la conservación de las colecciones, ya que en algunos casos son ellos quienes toman la determinación del uso, compra y disposición de equipos y de herramientas para mantener de manera adecuada las piezas. En este sentido, el reconocimiento del patrimonio cultural se convierte en un proceso dinámico que involucra diferentes actores dispuestos al intercambio de definiciones.

El desarrollo de las soluciones de conservación debe discutirse de manera global; sin embargo, su aplicación y su uso dependerán, exclusivamente, de los requerimientos y de las

necesidades locales y regionales, pues no siempre las mismas medidas pueden ser aplicadas en todos los contextos.

La identificación de las posibles sinergias y canjes interinstitucionales de información y de investigaciones determinarán la manera adecuada para la conservación de los bienes en contextos particulares. El intercambio de información, y la aplicación de los nuevos métodos de conservación en diferentes instituciones, pueden dar varios resultados; en este momento dichos estudios de investigación se complementan para dar productos más globales, con el fin de garantizar su aplicación en otros casos similares.

Otro de los nuevos enfoques de investigación en conservación también está orientado hacia el conocimiento, el manejo y el cambio del medio ambiente en los niveles local y regional; su control está asociado a las especificidades de la entidad. Se ha evidenciado que los niveles considerados "óptimos", en algunos casos pueden llegar a ser catastróficos en determinadas zonas geográficas. Por consiguiente, el conocimiento certero de los factores de deterioro local, junto con el tipo de clima presentado en el lugar, pueden llegar a ser el punto de partida para nuevas investigaciones en conservación de colecciones.



Así mismo, las nuevas soluciones también deben estar relacionadas con la reevaluación de los productos, herramientas y tratamientos de conservación, y con la búsqueda de otros productos locales y de bajo precio que se adecuen a las necesidades de la colección y de la institución. En algunos casos, los productos locales, empleados de manera tradicional y natural, pueden ser alternativas válidas para su aplicación y su uso en la conservación de colecciones. Para su tesis doctoral en la Facultad de Ingeniería de Materiales de la Universidad Técnica de Dinamarca, Timothy Padfield realizó varias investigaciones sobre el uso de la bentonita (arcilla o material sílice), un producto local y de bajo costo, en el control de la humedad relativa en el interior de las edificaciones¹. Por lo anterior, la búsqueda de nuevas tecnologías y la documentación de los procesos de conservación se

pueden convertir en futuras investigaciones, pues su adopción y su aplicación dependerán del buen registro que se tenga al respecto.

Otros estudios pueden estar dirigidos al desarrollo de técnicas para determinar la autenticidad de las obras, y al uso de materiales no invasivos para la realización de los diagnósticos, pues la conservación debe pensarse como parte integral de los proyectos de investigación que realiza la institución museística.

Es importante resaltar que todas las investigaciones, y todos los trabajos de documentación sobre cualquiera de las acciones de conservación que realice una institución, deben impartirse bajo una política de área o de entidad que establezca la normatividad relacionada con las colecciones. Dicha política es parte integral del desarrollo del SIC.

¹Para mayor información sobre este tema: PADFIELD, Timothy, (1998), "The role of absorbent building materials in moderating changes of relative humidity", Copenhagen: Tesis de Doctorado, Department of Structural Engineering and Materials – Technical University of Denmark.




Desarrollo de políticas y de criterios. Proceso de gestión de proyectos y planeación

La creación de políticas gubernamentales y de instituciones, encaminadas hacia las acciones de conservación, son la base para una buena práctica de la preservación de los bienes patrimoniales, y uno de los lineamientos fundamentales que deben desarrollarse en todas las instituciones responsables de colecciones.

Todas las políticas, los criterios y las estrategias están supeditadas a una valoración previa de los bienes, tanto en el nivel de integridad de la colección, como en un contexto social, con el fin de establecer las necesidades primarias y los riesgos de los objetos, y de economizar recursos y tiempo en las prioridades. Los diagnósticos acertados, en relación con los ejercicios de valoración, pueden favorecer la preservación de los bienes.

El desarrollo de las políticas puede realizarse por niveles, es decir, en el nivel de área, de división o de grupo, de museo, de localidad y de región; lo anterior, con el objetivo de suplir los vacíos o las necesidades particulares de la entidad. De igual forma, las políticas deben ser conocidas y difundidas por todo el personal de la entidad museística, y las nuevas determinaciones y acciones para seguir en pro de la conservación de los bienes se deben documentar pertinentemente.

Determinar qué es, qué no es, estandarizar los parámetros de lo que se debe hacer y lo que no, e imponer los niveles "óptimos" en cualquier aspecto (ambiental, social, cultural), relacionados con la conservación de las piezas, generalmente acarrear problemas cuando las medidas determinadas son aplicadas e impuestas por personas foráneas o de contextos particulares.

La mejor fuente para preservar de manera adecuada los bienes que se custodian es el conocimiento de su individualidad y de las características propias, así como las necesidades institucionales, ambientales y culturales; lo anterior desde la perspectiva de la conciencia de la conservación. 



Bibliografía

HARRIS, S. Y, RA, PE - S. Harris & Co, Architectural Technology, (2006), "When is it Wrong to be Correct?", Providence, USA: American Institute of Conservation Tomado de http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/asg/publications/2006_conference_abstracts.html.

Heritage Preservation National Trask force. (2006). Field Guide to Emergency Response. USA.

PADFIELD, T. (1998), "The role of absorbent building materials in moderating changes of relative humidity", Copenhagen: Tesis de Doctorado, Department of Structural Engineering and Materials – Technical University of Denmark.

"Designing cold storage for film", tomada de: http://www.conservationphysics.org/coolfilm/bfi_lecture.php, vista el 30 de marzo de 2010.

PENNOCK, J. (2009). Conferencia procesos de salvaguarda de una colección de arte luego de un incendio, Salzburgo, Austria, Session 466. Conneting to the world's: Making case for the conservation and preservation of our Cultural heritage. October 28 – November 1, 2009. Salzburg Global Seminar and Institute of Museum and Library services.

PLAZAS GARCÍA, M.C. y PÁEZ CURE, A. (2009). "Mutis al Natural, una condición de conservación", en: *Cuadernos de Curaduría*, Museo Nacional de Colombia, N° 9, julio – diciembre. Tomado de: <http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/ccmutis.pdf>.

PLAZAS GARCÍA, M.C. (2006). Ethnographic Material: "An Special Case of Conservation, Culture and Commerce". The 34th Annual Meeting of American Institute for Conservation of Historic and Artistic Work (AIC) "Using Artifacts: Is Conservation Compromised?", Providence, Rhode Island, EE.UU.

Fotografías

Pag 14 y 15. Proceso de evaluación y diagnóstico del estado de conservación de los objetos de la exposición "Mutis al Natural". 2008 - 2009. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

Pag 16. Proceso de reintegración cromática de las zonas con faltantes de capa pictórica en la obra "José María Samper" ubicada en la Sala República de Colombia. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

Pag 17. Escudo del Estado de Cartagena, pieza expuesta en "Las Historias de un grito, 200 años de ser colombianos". Obra en yeso con patina dorada. Proceso de limpieza: eliminación de la patina oxidada. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

Pag 18. Escudo del Estado de Cartagena. Estado final de la pieza luego del proceso de restauración. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

Pag 21. Proceso de montaje. Exposición "Mutis al Natural". 2008 - 2009. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

Pag 22. Acciones de conservación en el Museo Nacional. Intervención de unas de las piezas de la institución. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

Pag 23. Museo Nacional de Colombia, Bogotá. Vista aérea.

Pag 24. Proceso de elaboración de bloques de bentonita y perlita expandida, de acuerdo con las investigaciones realizadas por Padfield, y su aplicación en Colombia por el Museo del Oro. Estos materiales fueron utilizados en la exposición "Mutis al Natural". 2008 - 2009. Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

WELLE INTERNACIONAL
INTERNATIONAL GATES
MIGRACION DAS
MIGRATION DAS

AS VIP
ROOMS
ERIA-DIARIOS
OKS - MAGAZINES



HACIA LA RECUPERACIÓN Y SALVAGUARDIA DE LA MEMORIA NACIONAL

Por: María Isabel Gómez Ayala*

Los objetos culturales, portadores de memoria, se han convertido en botín de la delincuencia organizada, razón por la cual algunos países han perdido importantes referentes históricos y culturales, lo que impide conocer formas de vida, cosmovisiones y tecnologías, y muchos otros aspectos de las sociedades creadoras de esos bienes.

Entre las acciones delictivas que atentan contra el patrimonio cultural se encuentran aquellas relacionadas con la importación, exportación y transferencia ilegales, englobadas en lo que se denomina *tráfico ilícito de bienes culturales*, que se alimenta y fortalece a partir de delitos como el hurto y la compra o venta de bienes que gozan de las condiciones de inalienabilidad, imprescriptibilidad e inembargabilidad. Algunos hechos nos pueden mostrar esta realidad en Colombia:

En 1991, después de los oficios religiosos, los ladrones se escondieron en la iglesia de Monguí, Boyacá, y robaron la corona de oro de la Virgen de Monguí, patrona de la población. El hecho causó gran consternación entre sus habitantes, quienes demuestran un gran sentido de pertenencia y apropiación por su patrimonio religioso. A pesar de la movilización inmediata de los pobladores, la corona no se pudo recuperar. En la madrugada del 26 de febrero de 1993, un grupo de hombres llegó al Santuario de la Peña, en Bogotá, amordazaron al párroco y a una empleada y procedieron a llevarse 11 pinturas de los siglos XVII y XVIII, de autores anónimos y del pintor Baltasar de Figueroa. En mayo de ese mismo año, el Museo de Arte Religioso de Santa Fe de Antioquia fue despojado de 18 pinturas de gran formato de la época colonial, producidas por la escuela quiteña y el pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Por fortuna, esas obras figuraban en el inventario del patrimonio cultural de Antioquia y, aunque tuvieron que ser restauradas tras su recuperación debido a los daños sufridos, la colección se salvó de pasar a engrosar la lista de bienes desaparecidos.



La oportuna divulgación por prensa y televisión, la colaboración ciudadana y el eficiente trabajo del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS)¹, facilitaron la restitución de 15 de ellas. Según las investigaciones realizadas, los delincuentes pertenecían a una banda especializada en asaltos a centros de arte.

En Bogotá, el Museo de Arte de la Universidad Nacional detectó la pérdida de 35 grabados de la colección Pizano, al parecer sustraídos sistemáticamente entre los años 1992 y 1995. Entre 1971 y 1998 el Museo Colonial de Bogotá fue víctima del robo de 218 piezas de su colección, especialmente de platería; el último ocurrido en 1998, cuando se sustrajeron 136 piezas, de las cuales se recuperaron 111, resultado de una eficiente acción de inteligencia de la Seccional de Investigación Criminal (SIJÍN).

*Gestora Cultural, ex coordinadora del Grupo de Bienes Culturales Muebles de la Dirección de Patrimonio, Ministerio de Cultura de Colombia.

¹En ese entonces, el organismo encargado de la incautación y decomiso de bienes del patrimonio cultural.

En diciembre de 2000 fueron raptadas 11 pinturas coloniales de la iglesia de Tópaga, Boyacá, y tres años después, otras 11, entre las cuales se encontraba la serie de *Los milagros de San Judas*, única colección conocida de esa temática producida por el arte colonial. En ese mismo año fueron sustraídas 68 piezas de la colección del Museo Histórico de Cartagena, entre ellas objetos arqueológicos y coloniales. Las obras *Cebollas* y *Un abogado*, del pintor Fernando Botero, fueron hurtadas del Museo



de Antioquia, y recuperadas en 2005. En ese mismo año, de la iglesia del Divino Salvador de Toca, en Boyacá, y del convento de las Carmelitas Descalzas, en Bogotá, se robaron obras del período colonial. También en Bogotá, de la iglesia San Juan de Dios, en 2006, fueron robadas cinco pinturas religiosas, recuperadas cuatro meses después por la DIJÍN, que logró desarticular una banda de traficantes de obras de arte que operaba en Cundinamarca y Boyacá. Las obras iban a ser vendidas en Europa al mejor postor. En 2007, las obras *Paisaje*, de Ignacio Gómez Jaramillo, y *Objetos*, del pintor Carlos Jacanamijoy, fueron robadas en Cali del Museo de Arte Moderno La Tertulia, y recuperadas por el DAS. En septiembre de 2008, se recuperaron cuatro pinturas coloniales de la iglesia de San Ignacio de Loyola, en Bogotá, sustraídas en julio del mismo año.

De igual forma, el patrimonio arqueológico está en la mira de la delincuencia organizada. Las culturas precolombinas que habitaron en el territorio nacional dejaron vestigios materiales que testimonian su forma de vida y cosmovisión, y que se pueden encontrar en el subsuelo de cualquier región geográfica. El saqueo² de este patrimonio empezó, inicialmente, con la búsqueda de piezas de oro, pero la demanda internacional hizo que también se buscaran piezas de cerámica, hueso o piedra, para ser ofrecidas a ejecutivos de alto nivel, galerías, casas de subasta, anticuarios y, en general, a comerciantes de arte, quienes las adquieren sin verificar su procedencia, sin tener en cuenta que dicho patrimonio está fuera del comercio y es propiedad de una nación³. La extracción de estas piezas destruye el contexto y, por consiguiente, impide toda posibilidad de que los arqueólogos adelanten investigaciones sobre el mismo.

²El saqueo del patrimonio arqueológico es practicado por los denominados *guaqueros*, término usado en Colombia, o *huaqueros*, como se denominan en Perú, México y Costa Rica. El término *guaca* procede del quechua *waca*, que significa *dios de la casa*, y alude al sepulcro de los antiguos indios, principalmente de Bolivia y Perú, donde se encuentran a menudo objetos de valor. Por extensión, se le denomina *guaca* a cualquier tesoro escondido o enterrado, y la *guaquería* consiste en saquear el contenido de los restos arqueológicos, labor ejecutada por personas inescrupulosas dedicadas al comercio ilícito de bienes culturales.

³Según el artículo 72 de la Constitución Política de Colombia, "El patrimonio arqueológico y otros bienes que conforman la identidad nacional pertenecen a la Nación y son inalienables, inembargables e imprescriptibles".

El Parque Arqueológico de Ciudad Perdida, que se encuentra ubicado en la Sierra Nevada de Santa Marta, y el Parque Arqueológico de San Agustín, considerado patrimonio de la humanidad⁴, se han visto especialmente afectados por el saqueo. Se sabe que varias piezas de la estatuaria lítica que forman parte de los conjuntos funerarios salieron ilegalmente del país. Gracias a la campaña de recuperación promovida por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), se repatriaron ocho. No es menos grave lo ocurrido en 2002 en la hacienda "Malagana", en Palmira, Valle del Cauca, en donde fue imposible controlar el saqueo que la misma población hizo de valiosas piezas de oro y cerámica, que fueron compradas por comerciantes inescrupulosos y sacadas ilegalmente del país.

Para algunos *guaqueros* el negocio no es tan lucrativo como en otros tiempos. Así lo registra la revista *Arcadia*⁵ en febrero de 2006, en entrevista a Antonio Mesa (nombre ficticio),

[...] uno de los más afamados *guaqueros* colombianos. [...] Hace dos años vive escondido por temor a que le pase algo, a que lo arresten y lo estigmaticen como ladrón de patrimonio. "Esto era legal hasta hace muy poco", dice mientras muestra el carné que lo identifica como miembro de la Asociación Nacional de *Guaqueros* y Anticuarios (Asonalguacas), expedido en 2002. Dice que ya entregó todas las piezas originales —y en efecto muchas de ellas están en el laboratorio del ICANH— y que vive de vender réplicas en los mercados de pulgas. "Antes me ganaba dos millones de pesos, y tenía como clientes a más de 50 galeristas que sí ganaban bien.

Les vendía una copa a \$30.000 pesos y ellos fácilmente cobraban \$200.000 pesos. Por todas estas leyes estamos pasando hambre más de 20.000 *guaqueros*", dice sentado en la cama de su casa.

El tráfico ilícito⁶ de bienes culturales es un delito transnacional directamente asociado con el robo, saqueo, expoliación, falsificación, comercialización ilegal y lavado de activos, prácticas delictivas que lo fortalecen y contribuyen a su incremento. La destrucción de monumentos y sitios de importancia mundial ocasiona gran preocupación entre la comunidad internacional. La pérdida de los Budas de Bamiyán, el saqueo del Museo de Irak, el robo de la colección del Museo Arqueológico de Panamá, la sustracción de obras del Museo Nacional de Bellas Artes de Paraguay y de Argentina, la subasta de valiosas piezas del patrimonio de las naciones en afamadas casas de subasta, se constituyen en atentados contra importantes testimonios culturales de América Latina, África, Oceanía y Europa.



⁴El Parque Arqueológico hace parte del "cinturón andino", reconocido como Reserva de la Biosfera por la UNESCO. En 1995 fue incluido en la Lista de Patrimonio Mundial, que comprende el parque conocido como Alto de los Ídolos.

⁵Información extraída del artículo "¿La nueva fuga de El Dorado?", de la periodista Alejandra Vengoechea, revista *Arcadia*, N° 5, febrero de 2006, pp. 8-9.

⁶Junto con el tráfico de estupefacientes, el terrorismo, los fraudes fiscales y los delitos informáticos, el robo de obras de arte, su destrucción o degradación voluntaria, su falsificación así como otros actos que violan las disposiciones nacionales que tratan de proteger el patrimonio, se encuentran en la lista de la "gran criminalidad" por el impacto colectivo nacional e internacional que estos actos tienen sobre el patrimonio cultural (Magán Perales, J.M. (2001). *La circulación ilícita de bienes culturales*, Valladolid: Lex Nova. p. 36).

La recuperación del patrimonio arqueológico

Colombia ha adelantado varias reclamaciones por casos de tráfico ilícito⁷ de bienes que se encuentran en aduanas o en poder de particulares. A pesar de los esfuerzos realizados por el gobierno colombiano, fue imposible detener la subasta que en 2003 la Casa Christie's hizo de 38 piezas de las culturas sinú, quimbaya y calima; solamente se evitó la venta de un pendiente tayrona, avaluado en siete millones de pesos y adquirido por el Museo Quay Branly. En 2006, acciones conjuntas adelantadas por Colombia y Francia evitaron la venta de 68 piezas arqueológicas, decomisadas por la policía francesa y devueltas por el Ministerio del Interior de Francia a nuestro país. Entre 2006 y 2008, Colombia recuperó 48 piezas arqueológicas en Washington, 11 en Nueva Orleans y 31 en Miami⁸.

En Bélgica, el tenedor de las piezas arqueológicas conocidas como Colección Jansen⁹ propuso entregarlas en donación a los Museos Reales de Arte e Historia Belga, a cambio de una exención de impuestos por herencia. En 2006, Colombia inició un proceso de reclamación por la vía diplomática, pero el Ministerio de Relaciones Exteriores belga señaló que no hay argumentos legales para devolver los bienes solicitados, razón por la cual el caso se cerró.

La Policía de Dinamarca incautó 800 piezas arqueológicas en la localidad de Lyngby.

Entre ellas se encontraban 182 procedentes de Colombia y la estatua que en 1998 fue hurtada del Parque Arqueológico de San Agustín, según el peritaje realizado por el ICANH. En 2006 se inició un proceso penal para recuperarla, que terminó fallado en contra de Colombia por falta de pruebas contra el acusado. Posteriormente se instauró un proceso civil y se planteó la posibilidad de hacer una negociación extrajudicial consistente en que el acusado entregaría 172 piezas, entre las cuales estaría la estatua mencionada. Las entidades competentes avalaron esta negociación, pues quedaba claro que Colombia no perdía su derecho de propiedad sobre las nueve piezas que se quedarían en manos del tenedor.

La Brigada de Patrimonio Histórico de España y la International Criminal Police Organization (Interpol), interceptaron a un grupo de traficantes que llevaba piezas precolombinas, algunas procedentes de Colombia. La acción de recuperación se inició con el peritaje, la denuncia penal respectiva y el reclamo por la vía diplomática. El proceso aún está abierto.

El coleccionista Patterson¹⁰, supuesto propietario de piezas arqueológicas de varios países americanos, realizó en 1997 una exposición denominada "América prehispánica: época y cultura", inaugurada en Santiago de Compostela por la Premio Nobel de la Paz Rigoberta Menchú. Después de esa muestra las piezas permanecieron 10 años guardadas en una bodega de Galicia, donde fueron descubiertas por la Brigada del Patrimonio Histórico de la Policía Nacional de España, que solicitó a los países interesados realizar los



No dejes que se fugue nuestro patrimonio

Denuncia el tráfico ilegal del patrimonio cultural. Ley 397 de 1997. Tel. Bogotá 342 0984 - 561 9896. Campaña nacional contra el tráfico ilícito de bienes culturales. patrimonio@mincultura.gov.co



Libertad y Orden
MINISTERIO DE CULTURA
República de Colombia

trámites para reclamar los bienes. Estos iniciaron procesos por delitos contra el patrimonio cultural. Perú logró repatriar 253 piezas arqueológicas; Colombia inició un proceso penal, pero no adelantó el trámite completo y perdió la oportunidad de repatriar sus bienes. Posteriormente Colombia se enteró de que las piezas se habían sacado ilegalmente de España¹¹ e ingresado a Alemania. Allí fueron interceptadas por la aduana de Múnich, por no tener el certificado que debió autorizar su salida de España. Colombia solicitó a Alemania mantener el embargo de las 77 piezas pertenecientes al patrimonio cultural de la Nación, pero

el Tribunal Administrativo de Múnich se pronunció negativamente. Por otro lado, los abogados de Patterson han reclamado toda la colección. El fiscal que lleva el caso en Santiago de Compostela, acaba de solicitar dos (2) años de prisión y multa de sesenta millones de euros por haber sacado ilegalmente la colección de España, sin el permiso del Ministerio de Cultura. La Fiscalía Superior, ha avaluado la colección en 53.492.600 euros¹².

Los países ven con indignación cómo por Internet se negocia su patrimonio. Este comercio fomenta el saqueo de sitios arqueológicos y el robo de bienes religiosos y artísticos de iglesias

⁷La reclamación de piezas sacadas ilegalmente de los países está reglamentada en las legislaciones nacionales, en los convenios bilaterales y en los tratados internacionales, como la "Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, exportación y transferencia de propiedad ilícita de bienes culturales". Uno de los requisitos que establece esta Convención para demostrar la ilegalidad de dicho tráfico es tener un listado y registro de las piezas y demostrar la fecha en que salieron del país, con el fin de saber si la exportación fue anterior al día de entrada en vigor de dicho tratado.

⁸Devueltas en el marco del Memorandum de Entendimiento entre el Gobierno de los Estados Unidos de América y el Gobierno de la República de Colombia.

⁹Los coleccionistas belgas Dora y Paul Jansen han reunido alrededor de 300 piezas de Norteamérica, Centroamérica y Sudamérica, procedentes de varios países, entre ellos, Colombia, Perú, Costa Rica y México. Han sido expuestas en el Museo de Arte e Historia de Ginebra en 2006 y en 2010, y en el Museo del Cincuentenario, de Bruselas, en 2007.

¹⁰Leonardo Augustus Patterson es un reconocido coleccionista internacional, de nacionalidad costarricense y alemana, que se desempeñó como diplomático de Costa Rica. Ha recopilado cerca de mil piezas arqueológicas, seguramente adquiridas en saqueos. Entre los países afectados están Colombia, Perú, Ecuador, México, Panamá, Guatemala y Costa Rica. En su contra cursan investigaciones desde 1984.

¹¹La información fue publicada en Internet el 30 de abril de 2008 bajo el título "Intervenidas en Múnich mil obras únicas precolombinas", en www.elpais.com/articulo/cultura/Intervenidas/Munich/mil/obras/unicas/precolombinas/elpepucul/20080430elpepucul_4/Tes. La noticia hace referencia a que Leonardo Paterson, "temeroso de la desintegración de su tesoro, prefirió aboñar la factura a la empresa de mudanzas, más de 360.000 euros por 10 años de custodia, para llevarse la muestra al país donde reside. Nadie, ni el Ministerio de Cultura, ni la Brigada de Patrimonio del Cuerpo Nacional de Policía, ni la Fiscalía [de España], decidió precintar la colección, así que los operarios no tuvieron más que cargarla en un tráiler, camino a Alemania".

¹²Información publicada el 24 de junio 2010 en: http://www.lavozdeg Galicia.es/galicia/2010/06/25/0003_8572320.htm.

y museos. Las transacciones mercantiles por este medio no están reguladas ni controladas, lo cual facilita que los delitos contra el patrimonio cultural se cometan.

Tan grave problema fue abordado por el Estado colombiano, para lo cual identificó actores y sectores, estableció competencias, creó sinergias institucionales que permitieran visualizar el camino a seguirse: iniciar un trabajo conjunto con el fin de generar un frente común para proteger la memoria histórica y cultural de los colombianos, definiendo líneas de trabajo que se seguirían tanto dentro del país como en el ámbito internacional.

Estrategias y acciones

El tráfico ilícito del patrimonio cultural debe ser contrarrestado desde diversas áreas, gestionando propuestas que puedan ejecutar instituciones públicas y privadas del país.

La *cooperación nacional* se concretó con la firma de un convenio nacional que aglutinó a trece entidades¹³, logrando compromisos y mayores niveles de coordinación entre los sectores públicos y privados, lo cual ha contribuido a definir, consolidar e implementar la política del Estado colombiano en la prevención y el control del tráfico ilícito.

La *formación* tal vez sea el proceso más lento pero es el más eficaz para que un país proteja y conserve sus bienes culturales. Así lo estableció la UNESCO: "Si bien la creación de una mayor con-

ciencia y el cambio de actitudes pueden ser vistos como procedimientos lentos, constituyen el medio más importante para proteger el patrimonio cultural de una nación contra el tráfico ilícito"¹⁴.

En este sentido, la capacitación a policías, fiscales, procuradores, personal de las agencias de aduana, de líneas aéreas, de entidades departamentales, de museos, de la Iglesia; a docentes, gestores culturales, diplomáticos y comerciantes, entre otros, ha sido constante desde 1997. Esta capacitación se realiza principalmente en ciudades que cuentan con aeropuertos internacionales, que están en zonas fronterizas o son lugares especialmente vulnerables al saqueo del patrimonio arqueológico. El curso virtual "Vivamos el patrimonio"¹⁵ permite a la comunidad acceder gratuitamente a temas como la valoración, el conocimiento y la protección de los bienes culturales. Las guías de reconocimiento de bienes culturales¹⁶, los afiches, plegables, postales y demás herramientas pedagógicas, han contribuido a comprender la problemática del tráfico ilícito y a conocer y divulgar estos bienes.

Las acciones que adelanta el país no tendrían los efectos esperados sin la cooperación internacional, brindada a través de mecanismos e instrumentos que los organismos generan para facilitar la comunicación y el intercambio, mediante convenios y el desarrollo de planes, programas y proyectos que permiten optimizar las acciones.

El tema del tráfico ilícito está en las agendas internacionales: la III Cumbre de las Américas, celebrada en Quebec, en 2001; la



Primera Reunión Interamericana de Ministros y Altas Autoridades, realizada en Cartagena de Indias en 2002, y el Programa de Conservación del Patrimonio Cultural en América Latina y el Caribe (LATAM), iniciado en Cartagena en 2008, han enfatizado en la necesidad de erradicar el saqueo y el tráfico ilícito de bienes culturales realizando programas conjuntos entre los países afectados y los importadores.

La Lista Roja de Bienes Culturales en Peligro en América Latina¹⁷ definió, en 2002, que las estatuas de San Agustín, las máscaras Tumaco-La Tolita, las urnas amazónicas y algunos bienes del período colonial, como las esculturas y la platería religiosa, están en alto riesgo. Esta lista es un valioso instrumento de consulta para los museos, aduanas, anticuarios, policía y demás entidades que controlan el traslado de estas piezas en todos los países. Continuando con este proyecto, Colombia ha definido la Lista Roja de Bienes Culturales Colombianos en Peligro¹⁸, en la cual aparecen nuevas categorías de objetos patrimoniales en riesgo, además de los arqueológicos, como las pinturas coloniales y del siglo XIX, mobiliario, documentos, libros, utensilios, instrumentos científicos, entre otros.

Tratados multilaterales como la Convención de la UNESCO de 1970¹⁹, la Convención de La Haya de 1954²⁰ y su Segundo Protocolo²¹, son instrumentos vinculantes relacionados con la importación y exportación de bienes culturales. Otros, de carácter regional, como la Decisión 588 de 2004 sobre la Protección y Recuperación de Bienes Culturales del Patrimonio Arqueológico, Histórico, Etnológico, Paleontológico y Artístico de la Comunidad Andina, la firma de convenios bilaterales con Perú, Ecuador, Bolivia, Panamá, Paraguay y Estados Unidos de Norte América, muestran la voluntad de los gobiernos para forta-

¹³Convenio de Cooperación N° 1881-01/2005 entre el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), La Interpol, la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales (DIAN), la Policía Nacional, la Fiscalía, la Procuraduría, el Archivo General de la Nación (AGN), el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), la Universidad Externado de Colombia, la Aeronáutica Civil, el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) y el Consejo Internacional de Museos (ICOM-Colombia).

¹⁴La *prevención del tráfico ilícito de bienes culturales*, manual de la UNESCO, 1970.

¹⁵El curso ha podido desarrollarse gracias a la intervención del Ministerio de Cultura de Colombia, el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), el Archivo General de la Nación (AGN) y la Biblioteca Nacional, con el apoyo de la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales (DIAN) y el Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA), quien puso a disposición la plataforma *Blackboard*, reconocida internacionalmente, para impartir este curso, y está orientado a reconocer y valorar los bienes muebles con el propósito de generar sentido de apropiación y pertenencia entre las comunidades.

¹⁶Se han realizado las siguientes publicaciones: *Guía para reconocer los objetos de valor cultural*, *Guía para reconocer los objetos del patrimonio arqueológico*, *Guía para reconocer los objetos de la época colonial*, *Guía para reconocer los objetos de valor cultural del siglo XIX hasta mediados del siglo XX*, *Guía para la manipulación, embalaje, transporte y almacenamiento de bienes culturales*.

¹⁷<http://icom.museum/redlist/LatinAmerica/spanish/intro.html>.

¹⁸La lista será publicada en 2010 con el apoyo del Departamento de Estado de los Estados Unidos de América y la coordinación del del concejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés) en París. En el trabajo intervinieron expertos colombianos, de EE.UU. y Perú.

¹⁹Aprobada en Colombia mediante la Ley 63 de 1986. Más de 190 países son Estado parte de esta Convención.

²⁰Sobre protección de bienes culturales en caso de conflicto armado, aprobada por Ley 340 de 1996.

²¹Aprobado por la Ley 1130 de 2007.

²²La DIJIN logró capturar a cinco personas y recuperó el cetro, el manto, la capa y la cruz de la custodia, que pertenecían a la Virgen de Sípilca.

lecer la cooperación internacional en materia de protección y recuperación del patrimonio cultural de la humanidad.

La suscripción de estos convenios obliga al Estado colombiano tanto a fortalecer sus acciones al interior del país, como a contribuir en la protección y recuperación del patrimonio de los Estados parte. En este sentido, el Grupo Investigativo de Delitos contra el Patrimonio Cultural recuperó valiosas piezas coloniales sustraídas del Museo de Arte Religioso del Convento de las Conceptas, en Riobamba, Ecuador; entre ellas los restos de una custodia fabricada en 1705, de un metro de alto y 36,5 kilos de peso, la cual, según los resultados de la investigación, fue fundada (sólo se recuperó la cruz). Las piezas, protegidas por la legislación ecuatoriana, salieron ilegalmente de ese país e ingresaron a territorio colombiano, donde la Policía Nacional²² las interceptó en las ciudades de Pereira, Cali y Pasto, y procedió a devolverlas al hermano país.

El fortalecimiento de la legislación es fundamental para la protección patrimonial. La Constitución Política de 1991 estableció la obligación conjunta del Estado y de los ciudadanos de proteger el patrimonio cultural y natural.

La Ley 1185 de 2008 reitera la prohibición de exportar bienes de interés cultural, salvo que sea temporalmente por motivos de investigación científica o exhibición al público; para tal efecto, las entidades competentes²³ deben autorizar su salida temporal. Las reglamentaciones

prescritas para tal efecto refuerzan el sistema legal colombiano y su intención de continuar ampliando el ámbito de protección de estos bienes²⁴.

Las autoridades nacionales están alertas ante cualquier ilícito o intento de exportación. Es así como en 2003 el DAS decomisó en el Quindío 35 piezas de la cultura Quimbaya, y ese mismo año se le decomisaron al actor francés Claude Pimont cerca de 723 piezas arqueológicas, tras comprobar que no tenía documentación que acreditara su registro²⁵ ante el ICANH. En junio de 2007 la DIJIN recuperó aproximadamente 3.500 piezas, entre ellas, fragmentos de restos óseos, líticos y cerámicos, en Garzón, Huila. Ese mismo año también se recuperaron tres cañones de bronce de la época colonial, extraídos del mar, provenientes de galeones, en la región de Tierra Bomba, en Cartagena de Indias²⁶.

En junio de 2008 se incautaron 14 piezas de las culturas sinú y tayrona que estaban siendo comercializadas en el centro comercial Santa Bárbara, en Bogotá, y que se pretendían vender luego en el exterior. En julio de 2009 se recuperaron 15 piezas precolombinas que iban a ser exportadas ilegalmente para subastarlas en Europa y Norteamérica, pertenecientes a las culturas sinú, tayrona, calima, muisca y pijao²⁷. En este mismo año la Policía Nacional incautó 46 piezas arqueológicas en la terminal de transporte terrestre de Pereira, Risaralda.

Las acciones realizadas y las que están en curso permiten vislumbrar un panorama más

favorable para la valoración, protección y recuperación del patrimonio cultural mueble, lo cual contribuye a contrarrestar con mayor eficacia los delitos que menoscaban nuestra herencia histórica y cultural. El objeto de las medidas de protección es preservar para las generaciones presentes y futuras, los legados de las sociedades pasadas y actuales, y fortalecer en las comunidades el sentido de pertenencia y de apropiación por aquello que les pertenece por derecho: su patrimonio.

Bibliografía

CASTELLANOS VALENZUELA, G. *Régimen Jurídico del patrimonio arqueológico*.

CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS. (1996). *El tráfico ilícito de bienes culturales en América Latina*. Francia: Blanchard Fils.

CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS. (2003). *Lista Roja de Bienes Culturales en Peligro en América Latina*. París: Atelier Fabrizi.

FERRETTI, A. (2008). Seminario regional *Lu-cha contra el tráfico ilícito de bienes culturales*. Roma: Gangemi.

MINISTERIO DE CULTURA. (2003). III Taller Regional contra el Tráfico Ilícito de Bienes Culturales, Taller de Preparación de la Lista Roja de Bienes Culturales en Peligro en América Latina, Bogotá: Imprenta Nacional.

MINISTERIO DE CULTURA. (2003). *Acerca-mento a la valoración y protección del patrimonio cultural mueble (programa de formación)*, Bogotá: Imprenta Nacional.

MINISTERIO DE CULTURA. (2006). Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Imprenta Nacional de Colombia. Bogotá.

MINISTERIO DE CULTURA. (2009). Normas Generales para la Gestión, Protección y Salvaguardia del Patrimonio Cultural en Colombia. Ley 1185 de 2008 y sus decretos reglamentarios. Bogotá.

MINISTERIO DE CULTURA DE ESPAÑA, Varios autores. (2006). Curso *La lucha contra el tráfico ilícito de bienes culturales*. Madrid.

PERALES, J. M. (2001). *La circulación ilícita de bienes culturales*. Valladolid: Lex Nova.

UNESCO, (1999). *La prevención del tráfico ilícito de bienes culturales: un manual de la UNESCO para la implementación de la UNESCO de 1970*. México D.F.: UNESCO.

Fotografías

Pag 26 y 29. Afiche de la campaña nacional contra el tráfico ilícito de bienes culturales "No dejes que se fugue nuestro patrimonio". Detalle. Ministerio de Cultura, Colombia.

Pag 27. Santa Teresa como Pastora, Pintura (óleo sobre tela). Época colonial, 150 cm x 117 cm. Convento de las Carmelitas Descalzas de Bogotá. Pieza hurtada en octubre de 2005.F: María Cecilia Álvarez.

Pag 28. San Agustín, Anónimo, Pintura (óleo sobre tela), Siglo XVII, 87 cm X 66 cm. Iglesia San Juan de Dios de Bogotá.

Pag 31. Afiche de la campaña nacional contra el tráfico ilícito de bienes culturales "No dejes que se fugue nuestro patrimonio". Ministerio de Cultura, Colombia.

Pag 33. Ánfora. Fondo Claude Pimont. Colección de Antropología, del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia. Pieza incautada por el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) en 2003.

²³Las entidades competentes para autorizar la exportación temporal de los bienes de interés cultural son: el Archivo General de la Nación, encargado del patrimonio documental; el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, encargado del patrimonio arqueológico, y el Ministerio de Cultura, para los demás bienes del ámbito nacional. A los departamentos, distritos y municipios les compete autorizar la exportación de los bienes declarados de interés cultural de sus respectivos ámbitos (Ley 1185 de 2008, artículo 7, numeral 3).

²⁴El Decreto 833 de 2002 reglamenta el manejo del patrimonio arqueológico. La Resolución 0395 de 2006 declaró como bienes de interés cultural del ámbito nacional algunas categorías de bienes muebles encontrados en el territorio nacional.

²⁵El ICANH podrá autorizar a las personas naturales o jurídicas para ejercer la tenencia de los bienes del patrimonio arqueológico, siempre que éstas cumplan con las obligaciones de registro, manejo y seguridad de dichos bienes que determine el Instituto. La falta de registro en un término máximo de cinco años a partir de la vigencia de esta ley constituye causal de decomiso, de conformidad con el Decreto 833 de 2002, sin perjuicio de las demás causales allí establecidas (Artículo 6° de la Ley 1185 de 2008).

²⁶Patrimonio cultural sumergido. Pertenecen al patrimonio cultural o arqueológico de la Nación, por su valor histórico o arqueológico [...] las ciudades o cementerios de grupos humanos desaparecidos, restos humanos, las especies naufragas constituidas por las naves y su dotación, y demás bienes muebles yacentes dentro de éstas, o diseminados en el fondo del mar". Artículo 9° de la Ley 397 de 1997.

²⁷Informe de la DIJIN, junio de 2009.

El Patrimonio
Documental

Por: Martha Luz Cárdenas González*

*Restauradora de Bienes Muebles. Grupo de Conservación y Restauración-Archivo General de la Nación de Colombia-Bogotá.

Por medio del Grupo de Conservación y Restauración, el Archivo General de la Nación (AGN) permanece atento a las necesidades que en materia de conservación preventiva y de restauración presenta el acervo documental que custodia la entidad, así como los archivos públicos nacionales que se encuentran bajo la tutela del Sistema Nacional de Archivos.

Como ente rector de la política archivística del país, el AGN ha desarrollado una amplia normatividad en materia de organización y de conservación, con miras a implementar el Sistema Integrado de Conservación (SIC). El Sistema representa una herramienta efectiva para garantizar el adecuado manejo de la documentación, desde el momento mismo en que ésta se genera en las oficinas productoras, cumple su tiempo de retención en el archivo de gestión, luego en el archivo administrativo, y, finalmente, según los valores que represente para la sociedad, en el archivo histórico. Con esta estrategia se busca enriquecer el patrimonio documental que constituye la memoria e identidad de todos los colombianos.

Con casi veinte años de trabajo, y con un grupo interdisciplinario compuesto por restauradores, microbiólogos, biólogos, químicos, encuadernadores, entre otros, el Grupo de Conservación y Restauración del AGN no cesa de trabajar en busca de alternativas viables, económicas y de fácil aplicación en todos los rincones del país, según las diferentes condiciones climáticas. Para ello utiliza mecanismos como la capacitación y la asistencia técnica por medio del Sistema Nacional de Archivos, y la realización de proyectos de investigación que se publican en distintos medios y que contribuyen a la actualización y al fortalecimiento de la normatividad archivística colombiana.

Teniendo como eje principal la conservación preventiva, entendida ésta como el conjunto de acciones que permiten prolongar por más tiempo y en las mejores condiciones los documentos de archivo (acciones sobre el entorno en el que ellos se encuentran inmersos, el previo conocimiento de la naturaleza de los soportes, las técnicas de registro de la información, y la incidencia de agentes externos e internos sobre su estabilidad física, química y biológica, entre

otros aspectos), se proponen estrategias que parten de la sensibilización y de la capacitación de todo el personal de la entidad que, de una u otra forma, tiene relación con los documentos: quienes apoyan las labores de aseo y mantenimiento, los productores de documentos, el personal administrativo, y, de manera especial, la dirección. Estas capacitaciones versan sobre la vida de los documentos que llegan a las manos de usuarios y de investigadores, sobre la importancia de la buena manipulación y el cuidado de los documentos de archivo, y sobre el monitoreo y el control de las variables externas que influyen en su conservación, como la humedad relativa, la temperatura, los niveles de iluminación, los contaminantes biológicos y químicos, y su almacenamiento y depósito, entre otros.

La conservación preventiva es un concepto que se viene desarrollando en nuestro país aproximadamente desde la década del cincuenta. Ha logrado un gran desarrollo porque ha contado con la participación y con el aporte de diferentes áreas del conocimiento, como las ciencias exactas y las ciencias sociales, que con el trabajo interdisciplinario han hecho posible la formulación de programas, los cuales, debidamente articulados, actúan directa o indirectamente sobre los bienes culturales y controlan todas las variables que intervienen en la estabilidad y en la conservación de los documentos de archivo.

Los colombianos contamos con un invaluable patrimonio documental, y día a día estamos produciendo evidencias que debemos conservar para que sirvan de testimonio de nuestra forma de vida para las generaciones futuras. En este punto el AGN juega un importante papel en la medida en que salvaguarda la historia escrita de los colombianos, contenida en documentos que custodia en los depósitos de ese edificio construido con características específicas para garantizar la conservación, y los que se preservan en otros archivos históricos regionales.

El AGN cuenta con uno de los más importantes laboratorios de restauración de documentos en soporte papel del país, con grandes áreas de trabajo y con los equipos y materiales necesarios para que un grupo interdisciplinario

de profesionales, de funcionarios y de contratistas desarrolle sus labores y trabaje, día a día, en la implementación y en el mejoramiento de procesos y de metodologías tendientes a recuperar física y estructuralmente los soportes, de manera que se garantice la accesibilidad a la información, y el disfrute y la contemplación de las distintas manifestaciones de nuestra historia documental.

Las acciones de restauración que se adelantan sobre el patrimonio cultural colombiano deben ser realizadas por profesionales competentes que tengan los conocimientos necesarios para enfrentarse con responsabilidad a estos bienes. El Laboratorio de Restauración del AGN aplica los principios y los criterios universales de la disciplina, y plantea los lineamientos del trabajo que sobre el patrimonio documental se adelanta en el laboratorio, en consonancia con el "Código de Ética del Restaurador".

Entre los principios rectores se encuentran todos aquellos relacionados con el conocimiento de los bienes documentales; con el estudio de los diferentes soportes, técnicas y materiales de elaboración; con los procesos de alteración y su interacción con el medio en el que se encuentran. Los principios son la garantía para llevar a cabo intervenciones en las que prima el respeto por los bienes, y orientan los procesos que garantizan la integridad física y funcional de los documentos, indicando las metodologías y materiales compatibles y que respondan a las necesidades de cada objeto.

Antes de realizar cualquier tratamiento de restauración sobre un soporte documental, el restaurador abre una historia clínica del documento en la que se consigna todo lo relacionado con la obra, desde el momento en que llega a sus manos para ser intervenida, hasta su restauración. La historia clínica es el texto escrito que refiere todo el proceso de la obra: identificación, análisis históricos y estéticos, características compositivas, estado de conservación, análisis y pruebas de laboratorio que deben realizarse, problemáticas de deterioro, propuestas de intervención. Este documento se complementa con el seguimiento gráfico y fotográfico que se realiza durante toda la intervención, como resultados

de laboratorio y registro detallado de los tratamientos realizados, y termina con las recomendaciones que se hagan para el mantenimiento y para la conservación definitiva de la obra, una vez culminado el proceso de restauración.

Tratamiento de restauración sobre papel de archivo en soporte papel

Limpieza

La limpieza tiene como objetivo retirar algo indeseable que está afectando una obra o modificando sus características originales. Es un tratamiento totalmente irreversible y es el más delicado de todos los que pueden realizarse sobre un bien patrimonial. Es el proceso más exigente. Por parte del restaurador requiere conocimientos muy precisos sobre la composición y la naturaleza del soporte, de los materiales constitutivos de la obra, y de las sustancias o elementos que se pretenden quitar.

Con la limpieza se busca principalmente apartar el polvo y la suciedad depositados sobre la superficie de un soporte; también eliminar materiales agregados que son muchas veces producto de intervenciones anteriores y que se determina que están causando algún tipo de alteración sobre la obra. El conocimiento del documento y de sus materiales constitutivos da las pautas para fijar los métodos y los procedimientos pertinentes.

Tratamientos en seco

Con estos tratamientos se busca eliminar el polvo o las partículas que se encuentran depositadas sobre el verso y anverso de las superficies de un soporte, buscando con ello un nivel de acidez (pH) óptimo, ya que muchas veces este tipo de materiales es el responsable de los procesos de acidificación de los soportes documentales. La limpieza en seco es una de las estrategias principales que se utiliza de manera rutinaria cada vez que se implementan programas de conservación preventiva.

En la restauración, este método de limpieza antecede otros tratamientos, o se utiliza exclusivamente en obras que por su estado de conservación o por sus características tecnológicas no puedan ser sometidas a tratamientos en húmedo. Es el caso de soportes vegetales u obras gráficas o documentales que presentan tintas o pigmentos inestables. Para este caso se consideran dos métodos: la limpieza superficial y la limpieza mecánica.

La limpieza superficial utiliza brochas y pinceles de cerdas muy suaves que retiran el polvo que se ha depositado sobre los soportes, producto de la manipulación o de la carencia de prácticas de limpieza en los sitios de depósito o de almacenamiento. Se realiza un barrido de la superficie desde el interior hacia afuera. La limpieza mecánica, por su parte, busca retirar la suciedad adherida o acumulada sobre una superficie, mediante un proceso de borrado y, en muchos casos, por medio de bisturíes o de espátulas que eliminan algún tipo de material acumulado.

Es importante recalcar que la limpieza con borrador es un mecanismo que elimina por abrasión un material de una superficie; por esta razón se convierte en un proceso sumamente delicado que debe ser ejecutado cuidadosamente por personal calificado, ya que, si no se cuenta con el conocimiento y con la habilidad para realizar la tarea, se pueden generar daños irreparables sobre el patrimonio documental.

El tipo de borrador, o los instrumentos que se utilicen, deben ser acordes con las características del soporte y de la materia que se quiere retirar. En la foto 1 se muestra una ventana de limpieza realizada sobre el verso de la obra; en este caso se utilizó una goma de borrador de nata, y se realizó el proceso sobre la técnica gráfica porque previamente ya se había comprobado su estabilidad frente al borrador; por lo peligroso del procedimiento, sólo se recomienda realizarlo sobre los sitios del soporte que no involucran la información. Como puede verse en la foto 1, este tratamiento contribuye enormemente a recuperar la legibilidad de la información, y a resaltar el colorido de una obra que tiene, además de su valor histórico, un gran valor estético.

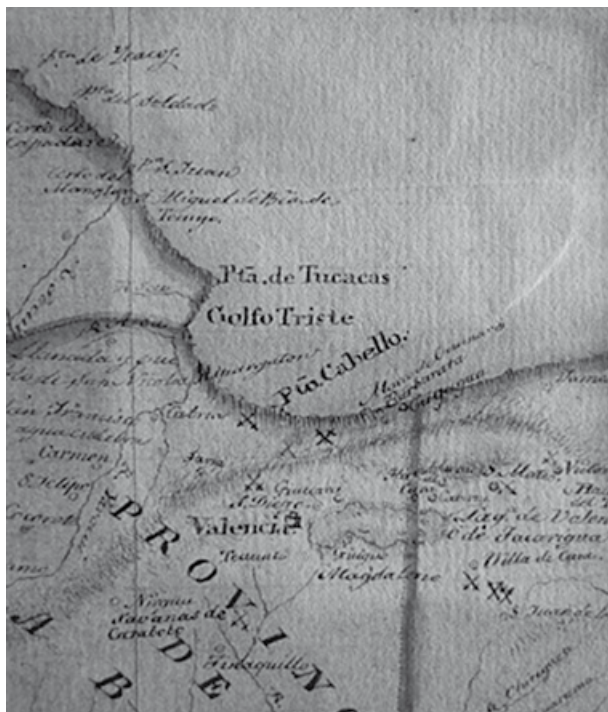


Foto 1

Tratamientos húmedos

La ejecución de los distintos métodos de limpieza en húmedo para documentos en soporte papel depende de las características que presente cada obra. Los factores que se tienen en cuenta son: la composición del soporte, la estabilidad de las técnicas de elaboración, el grado de alteración, y la naturaleza de las sustancias o de la materia por eliminar. Antes de decidir por un método particular, es necesario que el restaurador fije los criterios según los cuales va a intervenir, porque, una vez se elimine algo de un bien documental a consecuencia de un proceso de limpieza, será imposible restituirlo, lo que hace que éste sea un tratamiento completamente irreversible. Otro aspecto importante para tener en cuenta es la solubilidad de los productos que hacen parte de la composición del papel; tal es el caso de los encolantes de naturaleza orgánica (almidones y gelatinas) utilizados tradicionalmente en la fabricación de papel, y que pueden ser también eliminados con los tratamientos en húmedo y modificar así las características originales de los soportes.

Los tratamientos de limpieza en húmedo pueden aplicarse sobre una obra para:

- Retirar suciedad consistente que permanece aun después de la limpieza en seco.
- Suprimir intervenciones anteriores que se consideran inadecuadas porque causan deterioro o modifican las propiedades originales de la obra; intervenciones como soportes adicionales (papel, tela, madera), refuerzos estructurales, injertos, entre otros.
- Eliminar capas de protección que fueron aplicadas posteriormente sobre una obra gráfica y que se encuentran craqueladas u oxidadas.
- Minimizar la intensidad cromática de manchas de distinta naturaleza, química o biológica.

Partiendo de las consideraciones anteriores, estos procesos pueden aparecer en tres formas: lavado por inmersión, lavado por contacto, y lavado parcial.

El lavado por inmersión

Durante este proceso, el material se sumerge totalmente en el agua, generalmente a una temperatura ambiente; el número de inmersiones y la duración de cada una los determina el restaurador según las necesidades de cada obra. La inmersión del soporte debe hacerse lentamente para permitir su adaptación a esta nueva condición. Se minimizan los choques o traumatismos dentro de su estructura, que puedan generar otros deterioros. Usualmente se realizan uno o dos lavados con una duración de diez y quince minutos cada uno; paralelamente puede realizarse limpieza sobre algunos puntos específicos que así lo requieran, para ayudar a remover alguna sustancia o algún material mediante la aplicación de jabones neutros o de solventes, y con la ayuda de compresas de algodón, de hisopos, de pinceles, o

de otros instrumentos, como bisturíes, espátulas y pinzas.

Con este tratamiento se logra eliminar suciedad, remover o minimizar manchas de humedad u oxidación, solubilizar adhesivos para retirar agregados; en la mayoría de los casos se consigue mejorar algunas propiedades perdidas por el envejecimiento natural o como consecuencia de procesos de deterioro; tal es el caso, por ejemplo, del pH o grado de acidez del papel. Para llevar a buen término el tratamiento, es necesario contar con un soporte transitorio para proteger las obras durante todos los procesos de restauración; en nuestro caso se utiliza un soporte textil, liviano y resistente, que contribuye a la adecuada manipulación, conocido comercialmente como entretela.

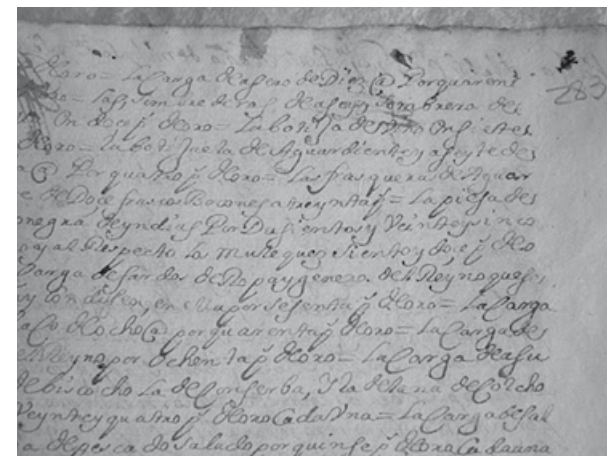
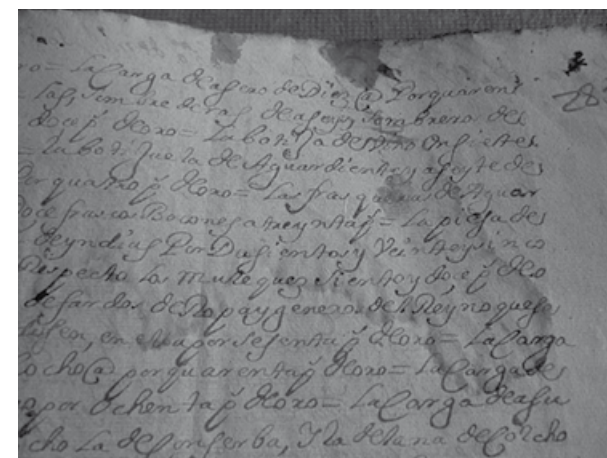


Foto 2

Lavado por contacto

A diferencia del método por inmersión, el lavado por contacto permite un total control del proceso, ya que la obra se mantiene estática sobre un soporte rígido, que puede ser una malla metálica o de angeo. En este caso el nivel del agua sólo alcanza a humectar la parte inferior de la obra en tratamiento; el verso de la obra se mantiene al descubierto y permite que el restaurador la monitoree constantemente.

El caso que se muestra en la foto 3 presentaba inicialmente una intervención anterior que consistía en un doblaje con dos papeles. En la foto se observa que sobresale alrededor, con un margen blanco, y, sobre éste, otro papel tipo

kraft. El espesor y el peso de éstos estaban causando deformaciones a la obra, debido a su mala adherencia, y a la oxidación del soporte original a causa del adhesivo utilizado. Con previos análisis se determinó la solubilidad del adhesivo en agua y se decidió realizar la humectación de la superficie inferior mediante un lavado por contacto; se tuvieron en cuenta las características de la técnica gráfica, que manifiestan un comportamiento inestable de estos pigmentos frente a la humedad.

Una vez obtenido el estado de humedad necesario para reblandecer los adhesivos, se retiró del agua la obra para eliminar mecánicamente los papeles y limpiar todo el adhesivo presente en la superficie del anverso de la obra original. Finalmente,

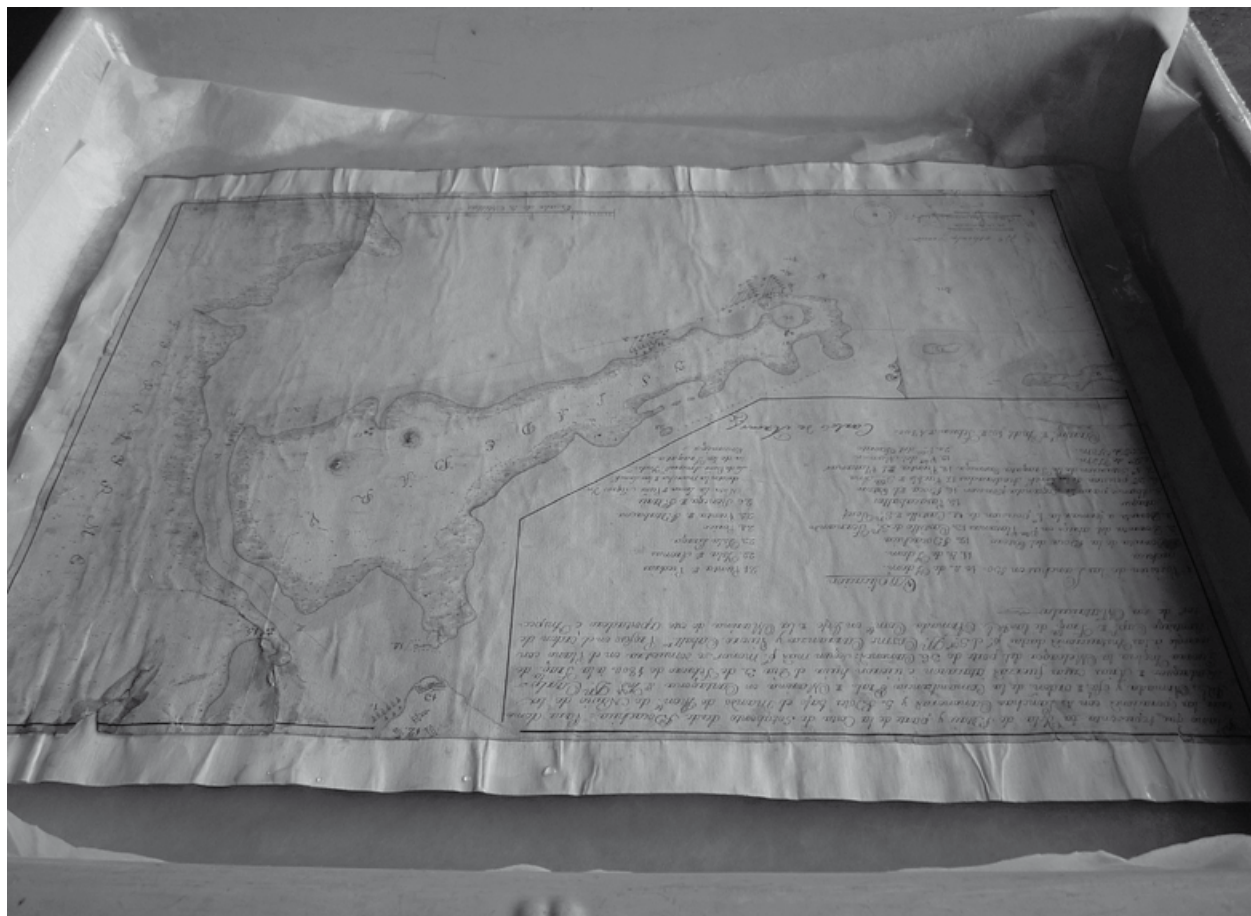


Foto 3

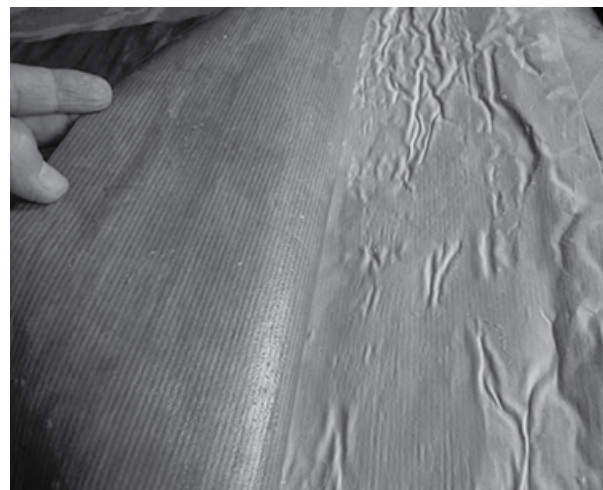


Foto 4

se encontraron otros refuerzos que habían sido colocados inicialmente para unir algunas rasgaduras que tenía la obra (foto 4).

Este proceso se aplica también sobre soportes que requieren, además, otros tratamientos, tales como la desinfección o desacidificación, y que se encuentren en un estado de deterioro que dificulta su manipulación.

Como ya se ha dicho, cualquier proceso de restauración debe realizarse con lineamientos muy claros y precisos que obedezcan a unas necesidades particulares y a unos principios éticos en los que predomine el respeto hacia todas las características originales de las obras, realizando los tratamientos mínimos necesarios que garanticen la estabilidad física y estructural de los soportes documentales, y el acceso a su información, esto es, el criterio de la mínima intervención.

Lavado parcial

Partiendo de la reflexión anterior, se busca que durante los procesos no se elimine nada innecesario; es así como el lavado parcial se aplica a los casos que presentan manchas, o suciedad localizada hacia los bordes de un soporte, buscando con ello que sólo se humecte el área afectada, se arrastre el material indeseado y se establezca la zona que presenta dificultades. Este lavado se aplica mediante la limpieza puntual con papeles absorbentes, o mediante otros procesos, tales como la desinfección para los casos de materiales con ataques biológicos causados por hongos (foto 5), material con manchas por humedad, y biodeterioro localizado en el borde superior.

En la foto que se muestra, la zona afectada se encuentra totalmente debilitada a causa de la degradación de la celulosa, principal componente del papel. El resto del soporte se conserva bien estructuralmente; no es necesario realizar el lavado completo que sabemos que nos va a eliminar componentes originales del papel, como el almidón utilizado como encolante en el proceso de su fabricación. Se realizan los procesos sobre cada uno de los folios, individualmente, puesto que, por el avanzado estado de deterioro, no se pueden trabajar varios soportes juntos, como en



Foto 5

otros casos cuando se trata de procesos en masa para documentación de archivo.

El procedimiento para este caso consiste en varias etapas, a saber: un lavado parcial para humectar el área afectada y consolidarla por medio de un adhesivo celulósico disuelto en solución desinfectante que se aplica en una concentración tal que penetre en el interior de las fibras y contribuya a reforzar la celulosa degradada en este caso por el hongo. La mezcla (consolidante – desinfectante) se deja actuar sobre el soporte por espacio de veinte a treinta minutos, para luego realizar una limpieza puntual con agua sobre esta zona. Con este procedimiento se consigue:

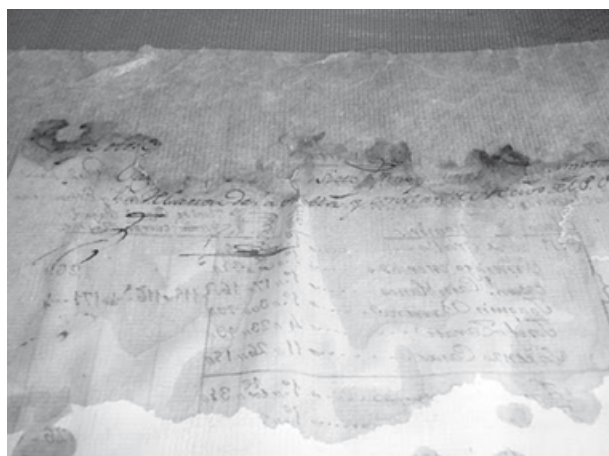


Foto 6

Consolidación

El tratamiento de consolidación tiene como objetivo aplicar una sustancia adhesiva (almidones o derivados celulósicos) que penetre dentro del soporte, para proporcionar cohesión a las fibras que por distintos procesos de deterioro generaron estructuras débiles y frágiles. Para el caso del papel, esto se presenta por reacciones de oxidación o de hidrólisis, que destruyen las cadenas del polímero de celulosa, o bien por modificaciones de esta estructura a causa del deterioro biológico bastante frecuente en dicho soporte, especialmente en documentos de archivo que en muchas ocasiones se guardan en ambientes inadecuados, en condiciones de almacenamiento y ambientales desfavorables.

La consolidación generalmente se realiza previa o paralelamente a otros procesos en húmedo, para dar resistencia y evitar que se generen pérdidas de soporte o de información de las partes más deterioradas de una obra.

Desinfección

Con los tratamientos de desinfección se busca interrumpir la actividad biológica de los microorganismos (hongos o bacterias) que dejan sobre el soporte documental un efecto residual. El biodeterioro es una alteración frecuente en el papel debido a que éste es un sustrato ideal, ya que la celulosa es una cadena de unidades de glucosa (azúcares). Unido a esto intervienen las condiciones ambientales y de asepsia con que cuentan los sitios donde se almacenan documentos de archivo.

Estos procesos son extremadamente delicados y requieren la participación de otras disciplinas, entre ellos biólogos y microbiólogos, que evalúen la actividad biológica, el tipo de microorganismo presente, y el desinfectante que se debe utilizar. La selección de los diferentes productos del Laboratorio de Restauración responde a las necesidades y a las características de los documentos, y es el resultado de la constante investigación de los profesionales y de los restauradores que trabajan para encontrar

los métodos y las sustancias que sean efectivas e inocuas, tanto para el papel, como para las personas que realizan los tratamientos o tienen algún contacto con ellos.

Dentro de los productos evaluados en el Laboratorio, se encuentran fungicidas agroindustriales, fenoles, antibióticos, anfóteros, amonios cuaternarios y etanol, los cuales han sido valorados en su actividad antimicrobiana mediante ensayos de concentración mínima inhibitoria, efectos colaterales sobre el papel, y envejecimiento acelerado.

Los tratamientos de desinfección siempre están precedidos por procesos de limpieza, algunas veces también de consolidación, y son realizados de manera puntual aplicando el desinfectante con hisopo, pincel, o bien por aspersión según el caso. Cuando se trata de desinfección en masa, por ejemplo un fondo documental, se adelanta el tratamiento por nebulización, previo conocimiento y evaluación del caso.

Desacidificación

Con la desacidificación se busca neutralizar los ácidos presentes en el papel, generados por diferentes factores, entre los cuales se cuentan los contaminantes atmosféricos; los componentes internos del papel, tales como los encolantes tipo alumbre-colofonia utilizados en su fabricación durante el siglo XIX; las tintas de carácter ácido, como las ferrogálicas, comunes en la elaboración de manuscritos históricos desde el siglo XII hasta comienzos del siglo XX, entre otros.

Los tratamientos de desacidificación se realizan cuando se conoce su grado de acidez por valoración del pH del soporte; se consideran críticos los pH inferiores a 5.5. Generalmente estos tratamientos se llevan a cabo en húmedo, por inmersión o por contacto, y van precedidos del lavado, ya que con éste se consigue remover la acidez libre y aumentar el pH del soporte. Para el papel se utiliza el hidróxido de calcio (pH entre 9.0 y 10 en solución); el método se determina según el estado de deterioro de las obras, y el tiempo necesario para completar la reacción está

dado por el valor inicial de pH y por el obtenido durante y después del tratamiento, estimado entre veinte y treinta minutos.

Las tintas ferrogálicas mencionadas anteriormente son las responsables de los procesos de deterioro del patrimonio documental. La razón principal es su naturaleza ácida, que en contacto con la humedad ambiental produce reacciones de acidificación dentro de las fibras del soporte. Estas reacciones se aceleran con la temperatura, y muchas veces causan grandes deterioros porque las tintas se corroen y en ocasiones llegan a perforar los soportes con consecuentes pérdidas de información. En estos casos se realizan tratamientos por contacto; también se utilizan sustancias desacidificantes compuestas por alcoholes como solventes con aplicación por aspersión, lo cual permite utilizar el tratamiento en documentos cuyas tintas son solubles en agua.

Cuando los soportes se encuentran muy frágiles, y en ocasiones fragmentados a causa de la corrosión de las tintas, o cuando se tienen técnicas gráficas que presentan falta de adherencia al soporte, es necesario colocar una protección sobre la obra para evitar el aumento de su deterioro y poder así adelantar los otros procesos. Este tratamiento se conoce como velado y consiste en adherir un soporte resistente, que puede ser un papel japonés o entretela *remail*, sobre la superficie de una obra con el propósito de mantener unidas las partes fragmentadas, o las partes de la técnica o del soporte que presenten falta de adherencia, para conseguir una mayor resistencia del soporte y realizar de manera segura los diferentes procesos de restauración.

El velado tiene aplicación en papel generalmente cuando hay deterioro por tintas o en obra gráfica, y se retira una vez culminan los procesos. En la foto 7 se muestra el velado de un documento fragmentado a consecuencia de la oxidación de la tinta, y el consecuente proceso de desacidificación por contacto sobre una superficie rígida; en este caso el velado mantiene unidas las partes del soporte y asegura su integridad durante los tratamientos en húmedo.

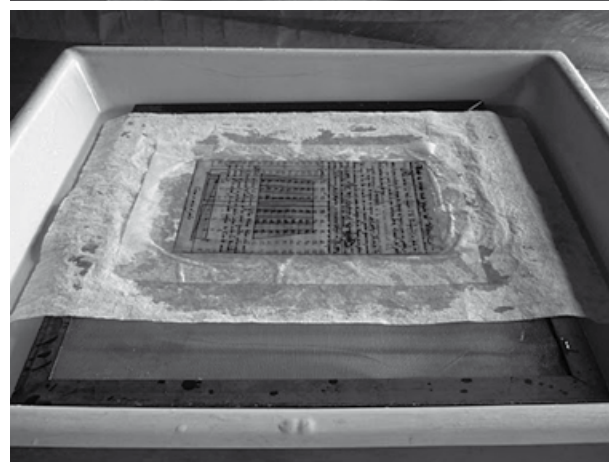
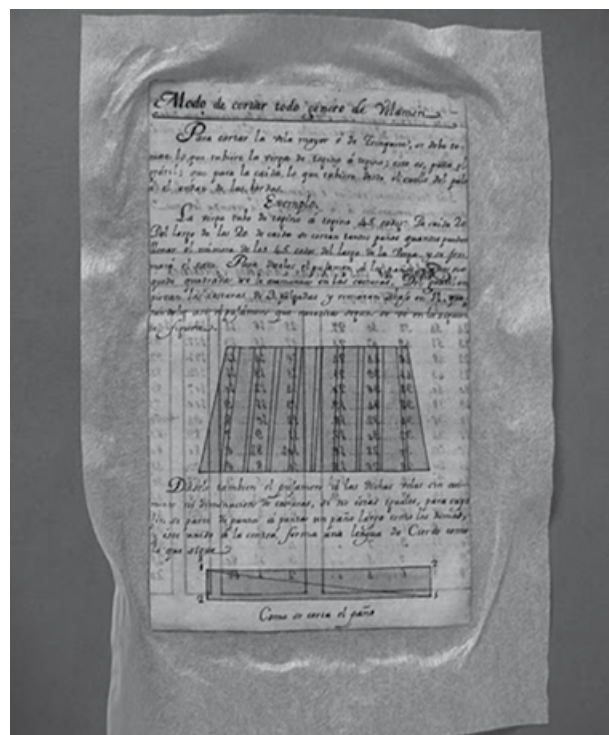


Foto 7

Refuerzos estructurales

Con este término nos referimos a los tratamientos que buscan devolver al soporte la estabilidad física y estructural perdida por procesos de deterioro causados por el envejecimiento natural en algunos casos, y en otros a consecuencia de factores físicos, químicos o biológicos.

Los refuerzos estructurales pueden ser parciales para unir rasgaduras, roturas, o para devolver la unidad cuando hay partes fragmentadas de una obra. Se realizan por el anverso de las mismas utilizando papeles cuyas características sean compatibles con las del original, y adhesivos que sean estables químicamente, y reversibles.

La foto 8 muestra una rotura sobre una obra gráfica (mapa Colombia 1825) y el refuerzo estructural colocado sobre el anverso para darle solución. Como puede verse, el refuerzo fue dispuesto siguiendo la forma de la rotura, con el propósito de equilibrar las tensiones que se generan sobre cualquier soporte cuando se agregan otros elementos. La manera de ejecutarlos depende del criterio del restaurador, y debe responder a las características y a las necesidades de la obra.



Foto 8

Para efectuar estas intervenciones, deben escogerse papeles que tengan características similares al original, particularmente en cuanto a color, textura y gramaje. Los refuerzos estructurales no pueden generar tensiones ni deformaciones sobre el soporte y deben ser totalmente reversibles.

Dentro de estos tratamientos pueden considerarse, además, los refuerzos colocados sobre áreas de un soporte que presenta degradación de su estructura por deterioro de tipo biológico o químico, localizados como el caso que se muestra en la foto 9, donde el refuerzo se coloca para dar solidez al área afectada y contribuir a una manipulación segura del documento.

Pueden ocurrir que la totalidad del soporte se encuentre muy deteriorado; en este caso es necesario reforzar toda la estructura de la obra mediante un proceso de doblaje, que consiste en adherir por el anverso de una obra un soporte adicional que garantice su estabilidad, cuando a consecuencia del deterioro la totalidad de él pierde sus propiedades y se encuentra debilitado. Este tratamiento debe ser realizado después de

tener un conocimiento muy profundo de la obra, ya que ninguna intervención debe exceder sus necesidades de conservación, ni modificar sus características originales.

Se debe seleccionar un papel compatible con el original, con un calibre igual o un poco menor, aplicando el adhesivo en forma homogénea sobre las superficies para garantizar una buena adherencia de los soportes y no generar deformaciones. La foto 10 muestra un soporte totalmente quebradizo a consecuencia de un proceso de acidificación producido por la oxidación de las tintas. El papel se fragmentó a lo largo y ancho de los trazos en líneas rectas, y posteriormente le fueron colocadas cintas pegantes para unir las partes; con el tiempo el adhesivo de las cintas se cristalizó, se desprendió el plástico y generó una oxidación adicional y manchas irreversibles.

Después del tratamiento, el proceso de secado y de prensado debe ser estrictamente monitoreado por el restaurador, con miras a evitar un posible ataque biológico a consecuencia de la humedad que se introduce durante el proceso.

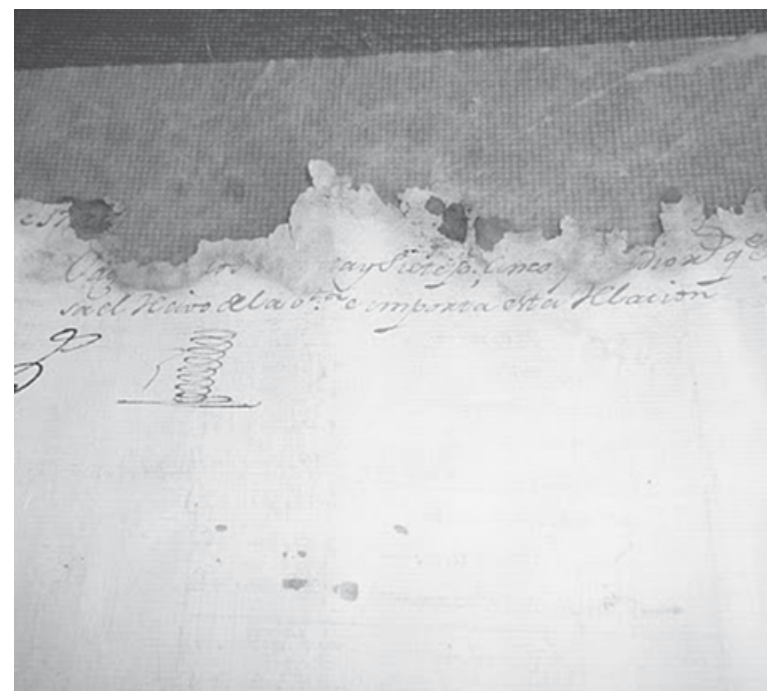


Foto 9





Foto 10


Injertos

Los injertos en la restauración de papel tienen como función principal reforzar un soporte que presenta faltantes estructurales; y, en segundo lugar, contribuir de manera especial con su presentación estética. Se elaboran con los mismos papeles utilizados en refuerzos y en doblajes, calcando el contorno del área que se desea completar, y se sobreponen generalmente sobre refuerzos y doblajes.

En la foto 11 se puede apreciar un faltante estructural ubicado hacia uno de los bordes de la obra (arriba); sobre el anverso se colocó un refuerzo estructural (centro), y sobre éste el injerto (abajo). Por tratarse de una obra gráfica, se realizó finalmente la reintegración cromática del color negro en el margen faltante (foto 12).

Es importante anotar que la reintegración cromática sobre documentos de archivo es un proceso que necesita un riguroso análisis, ya que este patrimonio, además de sus valores his-

tóricos y estéticos, tiene valores legales. En este sentido es necesario que el restaurador esté seguro de las acciones que va a efectuar sobre los documentos de archivo, y reflexione hasta dónde puede y debe llegar.

Finalmente, es importante tener en cuenta las condiciones en las que deben permanecer las obras restauradas, esto es, las unidades de conservación, las condiciones de almacenamiento y depósito, los cuidados y las recomendaciones para su mantenimiento y su manipulación. 

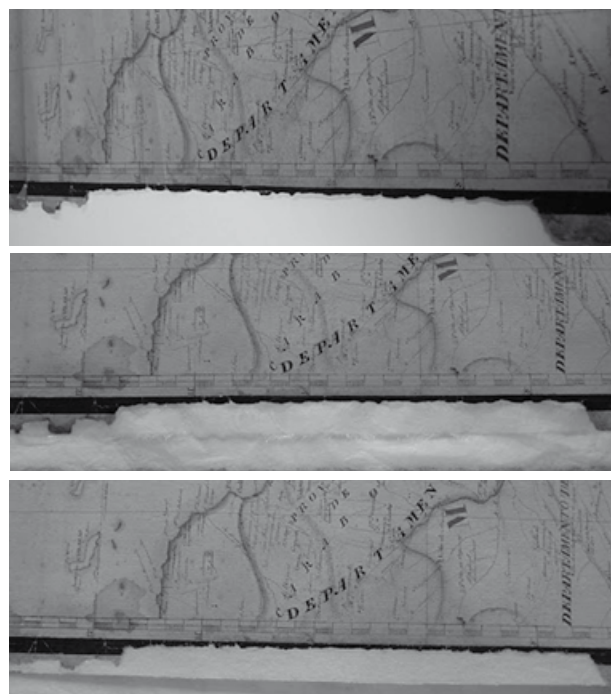


Foto 11

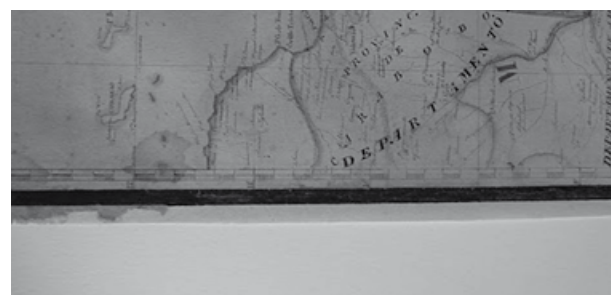


Foto 12

Fotografías

Pag 40. Foto 1. Ventana de limpieza realizada con borrador. Mapa Colombia 1.825. Archivo histórico privado José Manuel Restrepo.

Pag 41. Foto 2. Mancha de humedad sobre un manuscrito antes (arriba) y después (abajo) del proceso de lavado por inmersión. AGN.

Pag 42. Foto 3. Lavado por contacto para solubilizar adhesivo y retirar soportes adicionales en papel. Mapoteca 6. N.81. Isla de Barú. AGN.

Pag 43. Foto 4. Secuencia de eliminación de agregados mediante un proceso de lavado por contacto. AGN.

Pag 44. Foto 5. Sección Colonia. Fondo Real Hacienda. Tomo 22. Foto 6. Proceso de humectación, consolidación y desinfección. AGN. Real Hacienda.

Pag 46. Foto 7. Proceso de velado (arriba) y desacidificación por contacto (abajo) manuscrito en tinta ferrogálica, Archivo Histórico de Antioquia. *Cómo construir un navío*. Foto 8. Colombia 1825. Archivo histórico privado José Manuel Restrepo. Rotura sobre la obra (verso-arriba), refuerzo estructural sobre el anverso (abajo).

Pag 47. Foto 9. (izquierda) Deterioro biológico localizado en borde superior del documento. (derecha) Refuerzo estructural. AGN. Real Hacienda. Tomo 22.

Pag 48. Foto 10. Proceso de doblaje para recuperar física y estructuralmente el soporte. Archivo histórico de Antioquia. *Cómo Construir un Navío*. Foto 11. Colombia 1825. Archivo histórico privado José Manuel Restrepo. AGN. Foto 12. Reintegración cromática para completar el margen faltante y dar unidad visual a la intervención. Colombia 1825. Archivo histórico privado José Manuel Restrepo. AGN.

Bibliografía

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN. (1997). Bogotá.

BALDINI, H. (2005). *Teoría de la Restauración y Unidad de Metodología*. Editorial Nerea. Volumen 1.

BRANDI, C. (2000). *Teoría de la Restauración*. Versión Española de María Ángeles Tojas Roger. Alianza Editorial.

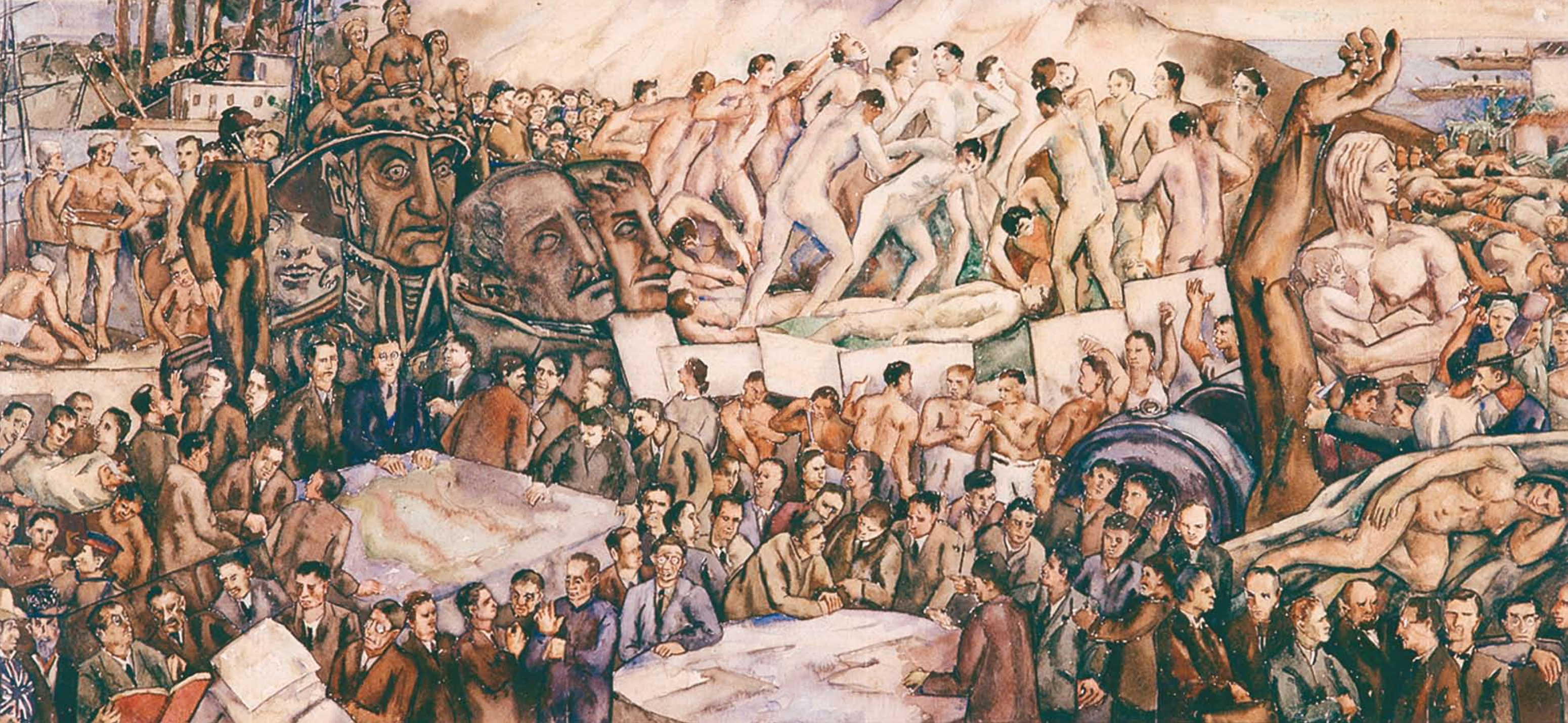
CALVO Manuel, A. (1997). *Materiales, técnicas y procedimientos De la A a la Z*. Ediciones del Serbal. Barcelona.

CÁRDENAS, M. (2008). *Restauración del Patrimonio Documental. Experiencia del Archivo General de la Nación de Colombia*. Bogotá: AGN-ADAI.

MEMORIA DEL MUNDO. (2002). *Directrices para la salvaguardia del patrimonio documental*; 2002. UNESCO. <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637s.pdf>.

SOCIEDAD COLOMBIANA DE RESTAURADORES. (2000). *Código de Ética del Restaurador*. Bogotá: Archivo General de la Nación Colombia.

VARGAS, G. M. *La Conservación Preventiva en Archivos. Memorias: Conservación del Patrimonio Documental*. Archivo General de la Nación de Colombia.



ASPECTOS TÉCNICOS EN LA OBRA MURAL

LA REPÚBLICA DE PEDRO NEL GÓMEZ

Por: Catalina Rojas Casallas* y Martha Isabel Isaza Taborda**

*Maestra en Artes plásticas, Universidad de Antioquia (Medellín). Candidata a Magíster en Museología y Gestión del Patrimonio, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Actual Curadora de la Casa Museo Pedro Nel Gómez.

**Maestra en Bellas Artes, Universidad Jorge Tadeo Lozano (Bogotá). Restauradora del Centro Nacional de Restauración de COLCULTURA. Ha realizado cursos y seminarios de nivel mundial sobre el tema. Actualmente se desempeña como restauradora de la Casa Museo Pedro Nel Gómez.

Pedro Nel Gómez Agudelo (Anorí, 1899 – Medellín, 1984) fue un destacado artista que, además de explotar su ingenio creativo como pintor y escultor, se desenvolvió en las áreas de la ingeniería, la arquitectura y el urbanismo. Dentro de su prolífica obra se destaca la producción en la pintura mural, que lo convirtió en uno de los más importantes muralistas latinoamericanos del siglo xx. Los profesores Diego León Arango Gómez, Director del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, y Carlos Arturo Fernández Uribe, docente de la Facultad de Artes de la misma universidad, investigaron la obra del maestro y presentaron una clasificación según etapas de formación. Como resultado de las investigaciones, se publicaron los trabajos *Pedro Nel Gómez acuarelista* y *Pedro Nel Gómez escultor*, estudios que ayudan a entender con mayor detalle la obra del maestro, al dividirla en cuatro períodos: formación (1899-1930), consolidación (1930-1941), madurez (1942-1968), y el período tardío (1969-1984).

El período de consolidación de la obra de Pedro Nel Gómez se inicia con su regreso al país, en julio de 1930, y culmina a finales de 1941 con su viaje a los lugares arqueológicos de San Agustín y Tierradentro. El maestro se desempeñó como director y como profesor de la Escuela de Pintura del Instituto de Bellas Artes (1930-1933), como profesor de cátedra de tres cursos en la Escuela Nacional de Minas (1931-1947), y, finalmente, como Fiscalizador de Espectáculos Públicos en el departamento de Antioquia (1934-1935). Se resalta la orientación de un taller de pintura en 1934 dirigido a un grupo de damas, entre ellas Débora Arango, Jesusita Vallejo de Mora Vásquez, Ana Fonnegra y Graciela Sierra (Arango, 2004: 30). Es importante mencionar que su período coincide con el momento en el que su producción artística comienza a diversificarse. En este momento incursiona en el diseño y en el desarrollo de propuestas arquitectónicas, urbanísticas, escultóricas, pictóricas y muralistas, dentro de las que se destaca el gigantesco mural *La República* realizado en 1937, ubicado en el edificio que antes albergaba la Alcaldía y el Concejo de Medellín. El edificio fue inaugurado el 12 de octubre de 1937, y prestó

sus servicios administrativos hasta 1988, año en el que pasó a manos de las Empresas Públicas de Medellín. Esta construcción, conocida como "Palacio Municipal", fue declarada Monumento Nacional en 1995, y en el año 2000 convertida en la sede del Museo de Antioquia. Las obras ejecutadas para conservar, restaurar y adaptar el edificio a su nuevo uso permitieron devolver la belleza original de su arquitectura, a pesar de las alteraciones y de las agresiones de las que fue víctima con el paso del tiempo. De los espacios recuperados se destaca el antiguo recinto del Concejo de Medellín, hoy convertido en auditorio, lugar donde el imponente mural es exhibido en forma permanente.



La elaboración de los cartones

En la obra mural se puede apreciar la manera como Pedro Nel Gómez resolvió problemas de composición a gran escala: construcción de las figuras, sus escorzos, el tratamiento de los volúmenes, su relación escalar, los ritmos y su carácter expresivo, los complejos ordenamientos espaciales, su función estructural y arquitectónica en los niveles interno y externo, y la relación con sus emplazamientos (Arango, 2004: 24).

Pedro Nel elaboró bocetos con trazos, que después le sirvieron para ejecutar una acuarela sobre el tema seleccionado y, finalmente, realizar los cartones al tamaño del mural. Al respecto, el Maestro afirmaba: "*Son tres creaciones distintas, tres obras con técnicas diferentes pero*

hacen parte de un mismo proceso en la ejecución de la obra mural".

La pintura mural, en este caso, si es de gran tamaño, requiere la realización previa de muchos bocetos y dibujos con los que se da forma a la obra, y se solucionan problemas de perspectiva y de irregularidades ópticas que se pueden producir cuando se trabaja en bóvedas, en cúpulas, o en superficies poco lisas. Aunque se realicen bocetos de cada figura o de cada tema, es importante hacer uno general con la composición de su totalidad. Los cartones facilitan el traspaso del dibujo al muro. Para ejecutar esta labor, existen dos procedimientos: el primero consiste en perforar todos los contornos de los



dibujos con un punzón, luego colocar los cartones en el muro y golpear sobre los agujeros con un saco lleno de tierra u hollín; de esta manera el polvo penetra por los agujeros y marca en el muro las líneas del dibujo; este sistema es conocido como estarcido o espolvoreo. El segundo procedimiento consiste en colocar el cartón sobre el enlucido fresco y repasar los bordes con un objeto puntiagudo; de esta manera el dibujo queda inscrito en el muro.

La pintura mural al fresco exige un largo proceso, tanto en la ejecución como en los trabajos preliminares: un gran estudio, no sólo de la temática, sino del lugar donde se va a elaborar la obra. En las producciones artísticas del maestro Pedro Nel Gómez impera una disposición geométrica que se evidencia en el conjunto, en el orden y en la unidad que las caracteriza. Para lograr esta armonía, propia del artista, se lleva a cabo un trabajo previo que responde a los siguientes pasos: construir una maqueta, un boceto que resuelve la luz, el color y el movimiento, y produce el "cartón" o dibujo de tamaño exacto a la pintura (este último permite el traspaso de la obra a la superficie donde va a realizarse el mural). Estos cartones se desarrollan a partir de fotografías tomadas al boceto, y por medio de un proyector. Si bien se trata de un procedimiento que el maestro utilizó en algunos casos (en parte, porque las variables de iluminación o el lugar de preparación del muro no lo permitían), es importante señalar que fue hacia la década de los setenta, durante el auge de la mecanización, cuando se hizo más efectivo.

Los cartones de la pintura mural, lo mismo que el de todas las pinturas murales que creó el maestro, se encontraban en la pinacoteca de la Casa Museo Pedro Nel Gómez, enrollados dentro de tubos metálicos. Es necesario recalcar que la colección de cartones es la más completa y la mejor conservada con esta especificidad; generalmente el artista, después de utilizar los cartones, los tira o los rompe, pero éstos se mantienen y hacen parte de la gran colección de obras del acervo artístico de la Casa Museo.

La pintura mural al fresco

Existen diferentes técnicas para pintar directamente sobre el muro o la pared; la más frecuente e importante ha sido el fresco. No deben tomarse los términos de *pintura mural* y *pintura al fresco* como equivalentes. Frecuentemente, esta confusión deriva del hecho, ya subrayado, de que la pintura al fresco ha constituido la principal técnica de la pintura mural. A diferencia de la pintura al fresco, llamada en las fuentes literarias italianas "buen fresco", la pintura mural es la técnica que exige que el muro esté húmedo en el momento de pintar. En esencia, la técnica consiste en aplicar sobre el muro, que deberá estar previamente preparado, los colores disueltos en agua de cal. Es una técnica que se basa en el proceso de carbonatación de la cal. La piedra caliza es, en su mayor parte, un carbonato de cal que, calentado entre 850°-900° C, pierde el anhídrido carbónico y se convierte en cal viva (Óxido de Calcio). La cal viva, así obtenida, se transforma en cal apagada (Hidróxido de Calcio) al añadirle agua. Con la cal apagada se forma el mortero para revestir el muro en el procedimiento al fresco; al absorber de nuevo el anhídrido carbónico del aire, la cal forma un carbonato de cal que se evapora en el agua ($\text{Ca(OH)}_2 + \text{CO}_2 = \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$). Éste es el proceso de carbonatación de la cal, fundamento de la pintura al fresco. Al secarse, la pared se convierte en una superficie compacta, de consistencia marmórea, en la que quedan impregnados los colores.

Los momentos necesarios para la elaboración de la técnica de pintura al fresco son los siguientes:

1. Preparación del muro y de los materiales utilizados: la pared sobre la que se va a pintar al fresco debe estar absolutamente seca, por lo que conviene exponerla al aire libre antes de aplicarle las diferentes capas del revoque. Si existe humedad subterránea que penetre en el muro por filtración, la pintura se arruinaría. Asimismo, hay que eliminar las eflorescencias¹ blancas de yeso, lavando la pared hasta que desaparezcan; si el muro es de piedra o de ladrillo, se debe humedecer varios días antes de revocarlo y comprobar que absorba agua. Cuando el muro está completamente seco y reúne las condiciones descritas, se puede preparar mediante la aplicación de las capas de revoque, que, normalmente y con independencia de los diferentes usos históricos, son tres o cuatro capas (Philippot. 1969).

El mortero para revocar y enlucir² el muro se forma con cal y arena amasadas en agua. La cal debe ser grasa y apagada, mientras que la arena ha de estar seca, mas no arcillosa. La proporción en la que la cal y la arena intervienen en la mezcla varía desde las capas inferiores del revoque hasta las capas superiores. Normalmente, esta proporción es de tres partes de arena y una de cal para la capa inferior; de dos de arena y una de cal para la intermedia; y en partes iguales para la capa superior, cuando se trata de tres capas. La arena utilizada en las capas inferiores deberá ser más gruesa para que el mortero resulte más poroso y se facilite el proceso de carbonatación de la cal; la arena mezclada en las capas superiores, especialmente en el último enlucido, será mucho más fina. La aplicación de las diferentes capas de revoque debe hacerse sucesivamente y siempre en húmedo para evitar que se formen carbonatos de cal. En algunos procedimientos (en los inferiores) se ha utilizado paja para la elaboración del mortero de los revoques, y estopa en el enlucido último. La paja y la estopa evitan que el revoque se agriete, y facilitan el proceso

¹Emisión salina que puede presentar el muro como producto del uso de agregados salitrosos o por su construcción en terrenos salitrosos.

²Revestimiento de material terminado y continuo para ser intervenido.

de secado y de carbonatación de manera lenta, aspectos fundamentales para esta técnica.

2. Los colores: van disueltos en agua destilada, y deben ser de origen mineral, para resistir la acción cáustica de la cal. El maestro tomaba los colores naturales que el muro le ofrecía y utilizaba colores como el *gold ochre*, *esmeralda green*, *burnt umber*, *ultramarine*, rojo *cadmio*, *viridian*, azul cobalto, tierra rosa, ultramar oscuro, tierra verde, óxido violeta, bermellón, negro humo, entre otros, haciendo de su paleta un distintivo para la consolidación del lenguaje pictórico y mural de la época.

3. Aplicación de la pintura: el procedimiento ha variado a lo largo de la historia. Siempre hay que tener en cuenta que el muro debe estar húmedo, y

la superficie debe pintarse de arriba hacia abajo para no estropear lo ya pintado. En la técnica bizantina se pintaba por zonas horizontales y a la altura que permitían los andamios. Con *El Advenimiento* de Giotto, por ejemplo, se realizó el trabajo por jornadas laborales, procediendo al enlucido o humedecido de la parte que se podía pintar en una jornada.

En la mayoría de los casos es necesaria la previa realización de un dibujo de tamaño natural sobre un cartón que luego se traspasa al muro. Para desarrollar esta operación puede utilizarse el procedimiento del estarcido o de la opresión con el mango del pincel, para repasar contornos y dintornos que quedan marcados sobre la superficie blanda del muro. En el arte bizantino, la existencia de cartones permitió la unión de maestros y de ayudantes que trabajaban

sobre modelos e iconografías prefijadas. El paso del siglo XIII al XIV, y la presencia de artistas de la talla de Cavallini y de Giotto, producen una sustancial innovación en la técnica al fresco. Según lo que describe Cennini en su tratado *El libro del arte*³, ocurre un cambio en el sistema de trabajo, que pasa de las bandas horizontales de los andamios, a la pintura por jornadas o por tareas. También se utiliza la *sinopia*, es decir, la realización previa de un preparatorio sobre el penúltimo revoque, cubierto con una fina capa de enlucido (elaborado en un día) sobre la cual se vuelve a dibujar. Es un procedimiento cómodo para una representación más naturalista y racional, con mayor libertad iconográfica, que buscaba los valores plásticos y espaciales diferentes de la anterior tradición bizantina.

4. Condicionamientos técnicos: la aplicación de los colores sobre el muro exige dos requisitos fundamentales: rapidez, en tanto debe acabarse antes de que se seque el muro; y seguridad en la ejecución, puesto que no caben reparaciones. Por esta razón la pintura al fresco exige un gran dominio técnico; en ello radica parte de su grandeza. Delacroix advertía que la tensión para tener y hacer todo a punto en la pintura al fresco producía una excitación en el espíritu que contrastaba con la pereza que inspira la pintura al óleo. Al secarse, los colores bajan de tono, efecto que deberá calcular el fresquista. El secado superficial del fresco dura seis semanas aproximadamente; el profundo, por el contrario, es más largo. Una vez seco, se pueden realizar retoques. La pintura mural al fresco que practicó Pedro Nel en las distintas edificaciones dio origen a esta técnica en Antioquia. Se resalta el trabajo realizado en las estructuras arquitectónicas de ladrillo, el material más usado en la región para el levantamiento y el desarrollo de la técnica.

En relación con la técnica, los temas tienen aspectos de carácter monumental: concepciones dirigidas por ideas épicas que agitan el ánimo

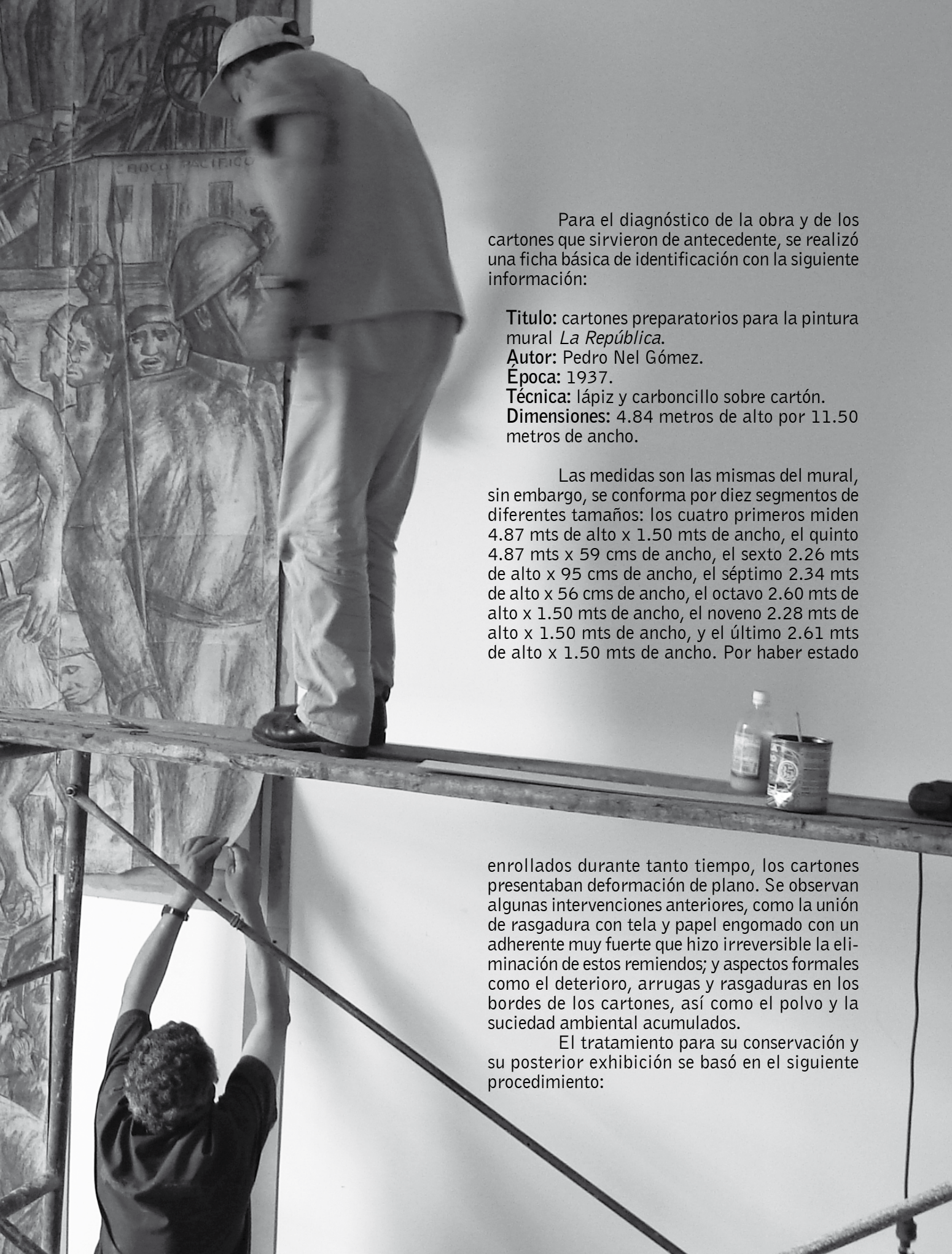
de quienes las observan. En nuestro entorno los temas que retomó e interpretó Pedro Nel Gómez fueron extraídos de las problemáticas vividas en el país y de las posibles visiones en la concepción de un progreso. Como lo mencionó don Efe Gómez, “un verdadero vuelo de águila” es lo que se va a plantear en la construcción de la pintura mural *La República*, igualmente concebida desde los aspectos técnicos y desde la conservación de este tipo de propuestas artísticas.

La pintura mural *La República*

En este mural el pintor plasmó varios pasajes de la historia nacional bajo tres aspectos que representan el nacimiento de La República: el guerrero, el legislativo, y el revolucionario. Exalta el esfuerzo hecho para sostener la nación como una república y, en especial, la grandeza de Medellín. Se pueden reconocer 71 figuras, entre las que se destacan prestigiosos empresarios, políticos, pensadores, escritores y artistas de la época: Jhon Bull y Tío Sam, Eduardo Santos, Fidel Cano, Jesús Tobón Quintero, Emilio Jaramillo, Fernando Gómez Martínez, Gilberto Rave López, Julio Ortiz, Benedicto Uribe, Pedro Rodríguez Mira, Germán Sierra, J. Arturo Jaramillo, Federico Quevedo, Jesús A. Estrada, Nicolás Córdoba, Aquileo Calle, Rafael Arredondo, Luis Mesa Villa, Benjamín Pérez, Néstor J. Cuartas, Timoteo Jaramillo, Jesús María Jiménez, Luis Tejada, Ciro Mendía, León de Greiff, Ricardo Rendón, Guillermo Valencia, Jorge Eliecer Gaitán, Benjamín Herrera, Rafael Uribe Uribe, Enrique Olaya Herrera, Alfonso López Pumarejo, Darío Echandía, Pedro Nel Ospina, Marco Fidel Suárez, Luis López de Mesa, Simón Bolívar, Francisco de Paula Santander, Antonio Nariño, María Cano, y el maestro Pedro Nel Gómez.

³CENNINO CENINI (1370 – 1440, Florencia, Italia) dedica 189 capítulos de su libro, *El libro del arte*, a la naturaleza, al modo de tratar los materiales y al ejercicio de las diferentes técnicas pictóricas. En nuestros días, este texto es un valioso manual para la restauración de obras de arte.





Para el diagnóstico de la obra y de los cartones que sirvieron de antecedente, se realizó una ficha básica de identificación con la siguiente información:

Título: cartones preparatorios para la pintura mural *La República*.

Autor: Pedro Nel Gómez.

Época: 1937.

Técnica: lápiz y carboncillo sobre cartón.

Dimensiones: 4.84 metros de alto por 11.50 metros de ancho.

Las medidas son las mismas del mural, sin embargo, se conforma por diez segmentos de diferentes tamaños: los cuatro primeros miden 4.87 mts de alto x 1.50 mts de ancho, el quinto 4.87 mts x 59 cms de ancho, el sexto 2.26 mts de alto x 95 cms de ancho, el séptimo 2.34 mts de alto x 56 cms de ancho, el octavo 2.60 mts de alto x 1.50 mts de ancho, el noveno 2.28 mts de alto x 1.50 mts de ancho, y el último 2.61 mts de alto x 1.50 mts de ancho. Por haber estado

enrollados durante tanto tiempo, los cartones presentaban deformación de plano. Se observan algunas intervenciones anteriores, como la unión de rasgadura con tela y papel engomado con un adherente muy fuerte que hizo irreversible la eliminación de estos remiendos; y aspectos formales como el deterioro, arrugas y rasgaduras en los bordes de los cartones, así como el polvo y la suciedad ambiental acumulados.

El tratamiento para su conservación y su posterior exhibición se basó en el siguiente procedimiento:



- Recuperación del plano. Se trabajó sobre grandes tablones que permitían extender los cartones y recuperar el plano original, utilizando humedad y peso.
- Una vez recuperado el plano, se trabajó en el reverso eliminando cintas y elementos ajenos al original. Se encontraron parches que fueron imposibles de suprimir puesto que, al tratar de retirarlos, se debilitaba el cartón original. Se optó por dejar estas adiciones.
- Eliminación de arrugas y unión de rasgaduras utilizando humedad y plancha. Para la unión de rasgaduras se utilizó papel japonés adherido con metil celulosa y pesas.
- Limpieza superficial con brocha por el anverso, reintegración con carboncillo de faltantes, y presentación estética.

La labor de recuperación fue compleja, pues el espacio demandado por el tamaño de cada cartón tuvo que ser solucionado en cinco mesas

de diferentes tamaños, y soportar el peso en ciento cinco adoquines para recuperar los planos y evitar posteriores abultamientos. Debido a los tiempos de secado de los soportes empleados, las restauradoras desarrollaron el trabajo completo en aproximadamente catorce días.

Una vez conservados y restaurados estos cartones, se estudió la mejor manera de exhibirlos. Finalmente se eligió la Biblioteca Giulliana Scalaberni de la Casa Museo Pedro Nel Gómez, como el lugar más pertinente para presentar la obra. Se trataba de un espacio ideal para su observación puesto que reunía la altura y la amplitud esperadas, y porque desde una de las salas de exhibición, ubicada en el segundo piso, se podía apreciar la magnitud de la obra, acompañada por los distintos bocetos y acuarelas que el maestro ejecutó. Por su tamaño, era necesario reforzar el reverso, utilizándose, por primera vez y de manera experimental, entretela adherida con metil celulosa que evitaba dejar una parte sobrante en los bordes, para luego doblarlos y, allí, adherir




la cinta velero con la cual iría adosada al muro. Para el montaje se realizó una estructura en madera unida a la pared; a esta armazón se adhirió una cinta velcro⁴, la cual recibiría cada uno de ellos con otra cinta adherida que encajaba justo en la estructura.

La recuperación y el mantenimiento de cada una de las piezas que componen el proceso de elaboración de la obra mural *La República*

(proceso que vincula la acuarela, el cartón y el mural) hacen parte de la labor misional de la Casa Museo Pedro Nel Gómez. La preservación de los resultados, contemplados por el Maestro como aspectos técnicos dentro del desarrollo, tanto del fresco como de la acuarela y de la pintura, así como la arquitectura y el urbanismo, son patrimonio local y nacional. "Un fresco —aduce el maestro— permanece siempre como patrimonio

⁴Sistema de cierre basado en dos tejidos de distinta textura que permiten su unión y desunión con facilidad.

de una sociedad en un momento dado. Un mural es un libro abierto ante un pueblo que lo leerá todos los días aun sin percatarse, vivirá con él y lo llenará de esperanza" (Gómez, 1965: 2-3). 

Bibliografía

ARANGO, G (2004), "*Pedro Nel Gómez*". Medellín: Centro de Publicaciones Universidad Nacional de Colombia.

BEDOYA DE FLOREZ, F. y ESTRADA BETANCUR, D. F. (2003). "*Pedro Nel Gómez Muralista*", Universidad Pontificia Bolivariana, Publicaciones Universidad de Antioquia.

ISAZA, M.I. ; ZAPATA, M. y CORSO L. (2008). "*Conservación y Restauración de los cartones para la pintura Mural La República*" del artista Pedro Nel Gómez".

GOMEZ SCALABERNI, C. (1990). *Registro de los murales ejecutados por el maestro Pedro Nel Gómez*, en: "*Murales, Antiguo Palacio Municipal*". Medellín: Casa Museo Pedro Nel Gómez.

GÓMEZ, P. N. (1965). *Documentos*. Medellín: Centro de Documentación Maestro Pedro Nel Gómez.

GÓMEZ, P. N. (1965). *La pintura Mural al fresco explicada por el maestro Pedro Nel Gómez*. Documento 6-477, Medellín: Centro de Documentación Maestro Pedro Nel Gómez, 1965, pp. 2-3.

PEREZ DOLZ, F. Traductor, (1979), *Tratado de la pintura. "El Libro del Arte"*. ("Manuales Messeguer"). Ed. Sucesor de E. Messeguer, Cuarta edición.

PHILIPPOT, P. y MORA P. (1969). "*La conservación de pinturas murales*". en: *Compilación de artículos sobre restauración de bienes culturales*, Publicación UNESCO.

VARIOS AUTORES (1980), "*Introducción general al arte*". Madrid: Editorial Istmo.

Fotografías

Pag 52. Preparación empates del cartón para el posterior montaje (Detalle). Auditorio Casa Museo Pedro Nel Gómez. F: Marta Zapata.

Pag 53. Preparación de los cartones para ser montados. Auditorio Casa Museo Pedro Nel Gómez. F: Laura Corzo.

Pag 54. Preparación del muro para la instalación de los cartones. Biblioteca Casa Museo Pedro Nel Gómez. F: Marta Zapata.

Pag 56. Preparación del muro para ubicar los cartones de la obra mural. Vano del segundo piso a la Biblioteca Casa Museo Pedro Nel Gómez. F: Marta Isaza.

Pag 58. Adhesión de los cartones por medio de la entretela y el sistema de montaje. Vano del segundo piso a la Biblioteca Casa Museo Pedro Nel Gómez. F: Marta Isaza.

Pag 59. Culminación del montaje de los cartones. Vano del segundo piso a la Biblioteca Casa Museo Pedro Nel Gómez. F: Marta Isaza.

Pag 60. Panorama general de la instalación de los cartones de la obra mural *La República*. Vano del segundo piso a la Biblioteca Casa Museo Pedro Nel Gómez. F: Marta Isaza.

CONSERVACIÓN DE TEXTILES: EL CASO DE LA COLECCIÓN DE ANTROPOLOGÍA DEL MUSEO UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Por: Blanca Iris Correa López*

"... este acercamiento tecnológico que relaciona la parte material y tangible con los procesos históricos, sociales y culturales, es el que permite evidenciar la presencia de estos objetos como elementos culturales que hicieron parte de una comunidad, que reflejan un momento temporal y espacial, y que por lo tanto hacen parte de nuestra historia y nuestro acervo cultural". Clavijo (2000).

*Maestra en Artes Plásticas, Universidad de Antioquia. Restauradora independiente.



El año del Bicentenario de la Independencia de Colombia es una oportunidad para volver a mirar y pensar el patrimonio cultural y su conservación, una posibilidad para profundizar sobre sus desafíos, e intercambiar ideas y experiencias que permitan dar forma a los interrogantes que surgen en un mundo cambiante.

El patrimonio cultural es un fenómeno complejo que implica múltiples significados e interpretaciones. Hoy en día, las distintas colectividades que conforman el tejido social empiezan a hacer sentir su voz sobre el patrimonio que reconocen como propio, porque representa una fuente de identificación y de diferenciación. Ciertos objetos constituyen identidad cultural por ser portadores de un valor significativo que trasciende el nivel de su materialidad y del trabajo

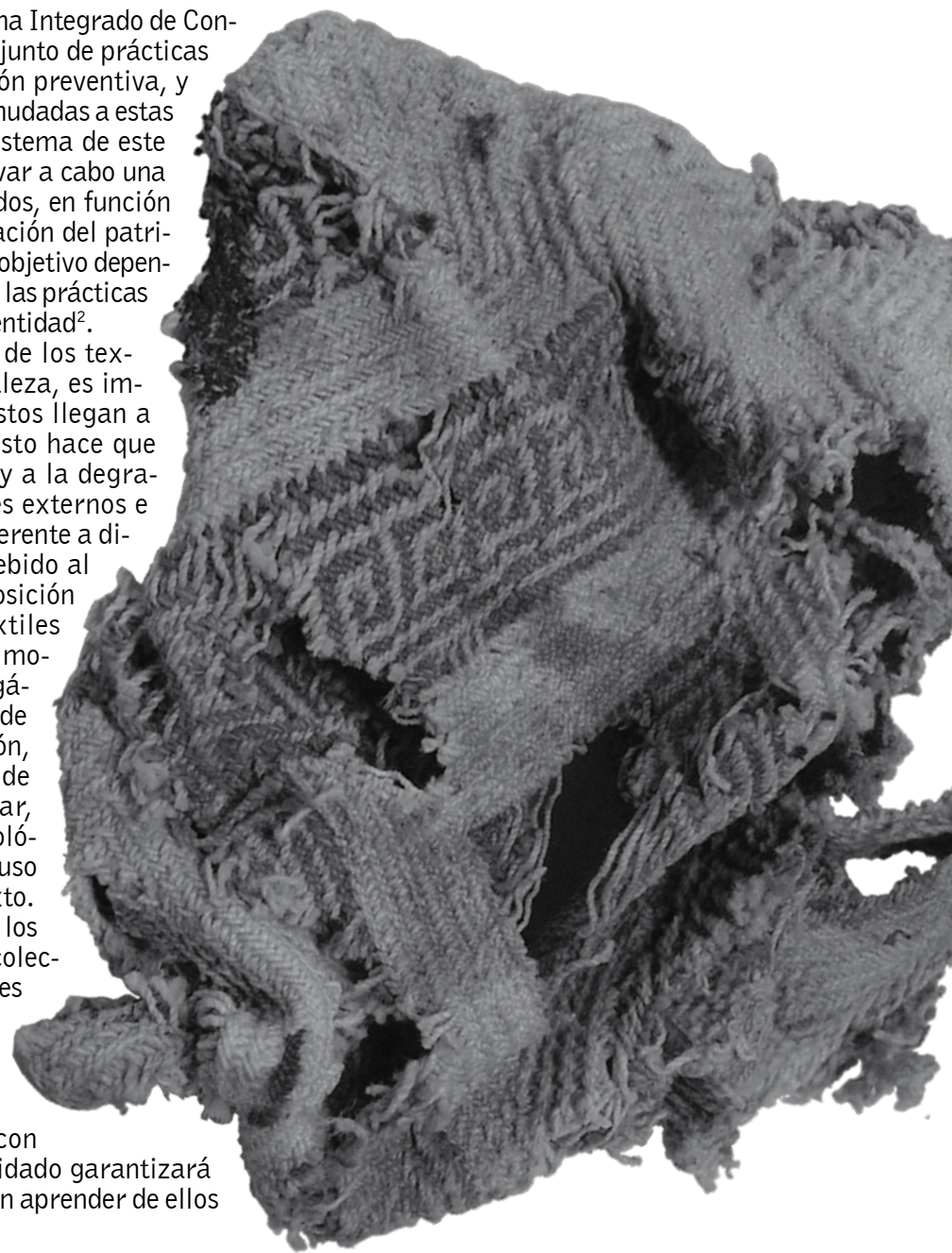
de manufactura requerido; dicho valor es la base para emprender acciones de conservación y de preservación que eviten todas las posibles formas de deterioro de tales objetos.

El cambio que experimenta la conceptualización del patrimonio cultural —conceptualización que pasa de una mirada centrada en el objeto material, con valor intrínseco y objetivo, a otra centrada en el sujeto (individual o colectivo) como agente que otorga significados, valores y usos a las cosas— obliga la revisión, tanto de las categorías con las cuales se han intervenido los bienes patrimoniales, como del ejercicio de la profesión en función de esta nueva mirada¹.

En este sentido, es primordial que cada institución cultural que posea objetos patrimoniales bajo su custodia (museos, iglesias, archivos,

bibliotecas...) elabore un Sistema Integrado de Conservación (SIC), esto es, un conjunto de prácticas que comprenden la conservación preventiva, y vinculan todas las actividades anudadas a estas tareas. Si se implementa un sistema de este tipo, la organización deberá llevar a cabo una serie de procedimientos regulados, en función de un fin específico: la conservación del patrimonio. La consecución de dicho objetivo depende de la adecuada integración de las prácticas de conservación que realiza la entidad².

Para el caso expreso de los textiles, cualquiera sea su naturaleza, es importante tener presente que éstos llegan a debilitarse debido a su uso. Esto hace que sean susceptibles al desgaste y a la degradación ocasionada por factores externos e internos. Su sensibilidad es inherente a diversos agentes de deterioro, debido al tipo de estructura y a la composición química de sus fibras. Los textiles están compuestos por grandes moléculas llamadas polímeros orgánicos que determinan algunas de sus propiedades, como la tensión, la flexibilidad y la absorción de agua. Es necesario considerar, además, algunos factores cronológicos, como la antigüedad y el uso que pudieron tener en su contexto. Por las amenazas mencionadas, los tejidos constituyen una de las colecciones más sensibles y vulnerables dentro de un museo, y están sujetos a la continua agresión del medio ambiente, lo que hace necesario enfrentar los posibles problemas relacionados con su mantenimiento. Un buen cuidado garantizará que futuras generaciones puedan aprender de ellos y reconocer su riqueza.



¹Los tópicos que aquí se enuncian harán parte del evento Museálica: IV Congreso Chileno de Conservación y Restauración, Valparaíso, Chile, que se realizará del 6 al 8 de octubre del presente año, en el Centro de eventos de la Universidad Técnica Federico Santa María. Para mayor información: <http://musealia.blogspot.com/2010/01/iv-congreso-chileno-de-conservacion-y.html>

²Boletín 12:1 Asociación para la Conservación del Patrimonio Cultural de las Américas. Sistema Integrado Conservación y Academia en Colombia. Diciembre 2002. Gloria Mercedes Vargas Tisnés. Facultad de Restauración. Universidad Externado de Colombia. Bogotá, Colombia. También en línea: http://imaginario.org.ar/apoyo/vol12-1_7.html

Paso a paso con la colección de textiles guane del MUUA

Los textiles guane (800 – 1500 d.C. aproximadamente) representan el ancestro textil de la industria algodонера, y de la industria casera de lienzos en Santander. Respecto de la comunidad Guane, Pérez Riaño afirma: *"En el siglo XVI, a la llegada de los europeos, buena parte del territorio del departamento de Santander se encontraba habitado por los Guane, una de las ocho etnias de la familia lingüística Chibcha que habitaban la Cordillera Oriental Colombiana"*. Pérez designa como principal territorio de los guanes, las hoyas de los ríos Chicamocha, Suárez o Saravita, El Fonce o Chalala, y otros cursos menores (Arenas, 2004:17-18). Actualmente, los textiles guane se elaboran en muchas regiones del territorio colombiano, son de alta calidad, y con bellos y sorprendentes diseños.

La fibra más utilizada entre los guanes era el algodón. En menor medida, el fique se empleaba en la fabricación de cabuyas y de algunas mochilas. Un material que llama especialmente la atención es el cabello humano, utilizado en la elaboración de gorros.

El MUUA cuenta con una donación de cincuenta y tres piezas y fragmentos de textil guane, dentro de los que se destaca una manilla de infante con aplicación, un par de trenzas de cabello humano, un chinchorro, bolsos y parte de vestuario. Esta donación la realizó el señor Arturo Cifuentes el 1º de junio de 1999. El material provenía del departamento de Santander, municipio Mesa de los Santos, vereda La Purnia (Cifuentes, 1989: 33-37).

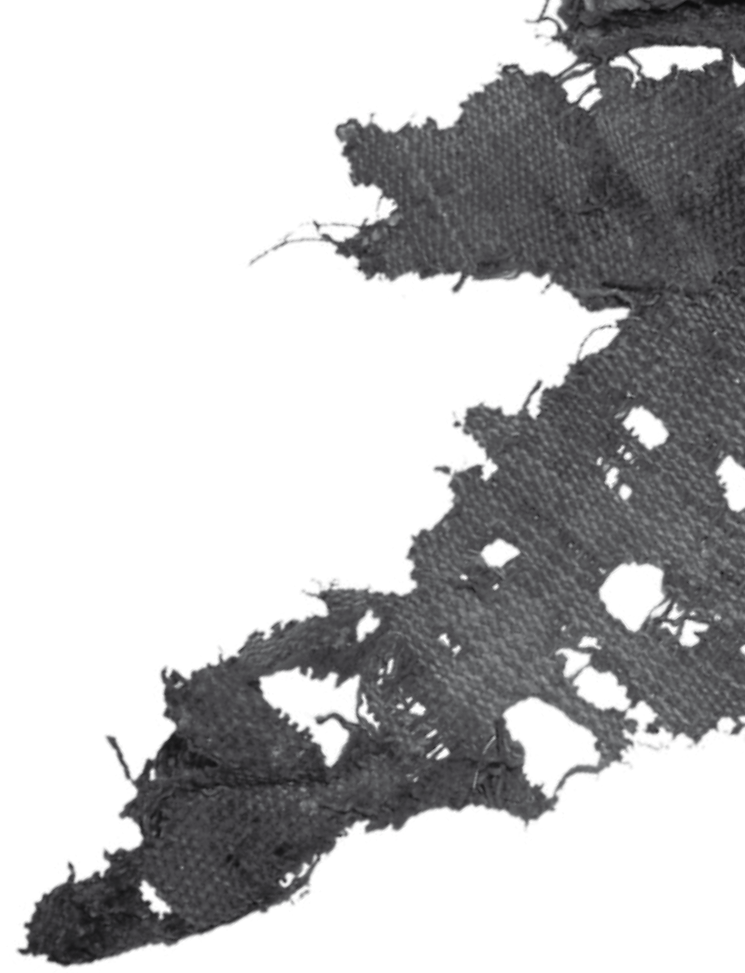
De no haber sido por el cuidado que se prestó a esta colección, actualmente la evidencia de estas piezas habría desaparecido, al igual que sus creadores. Todo material requiere unas condiciones para su supervivencia, y afortunadamente los guanes solían momificar a sus muertos y depositarlos en cuevas de peñas escarpadas y de difícil acceso.



Estado inicial

En una bandeja de un mueble de la Colección de Antropología del MUUA se encontró, con bastante suciedad y fracturas, una serie de fragmentos de textiles cubiertos con papel seda. Desde el momento de su donación, y hasta finales del año 2007, no se había llevado a cabo ningún proceso de limpieza, embalaje o marcación individual. Se desconocía tanto la cantidad como la variedad del material, y por su estado no parecía apto para preservarse.

El polvo acumulado sobre el textil es abrasivo, penetra en las fibras, las corroe y favorece el crecimiento de insectos; estas condiciones agravaron el estado de los textiles desde su hallazgo inicial. Igualmente, los afectaban tres factores que son los mayores causantes de deterioro: la cantidad de iluminación, la duración de su exposición, y los componentes de la luz que caen sobre ellos. Para contrarrestar el deterioro de las piezas fue necesario alumbrar, durante todo el proceso de restauración, con la mínima intensidad.





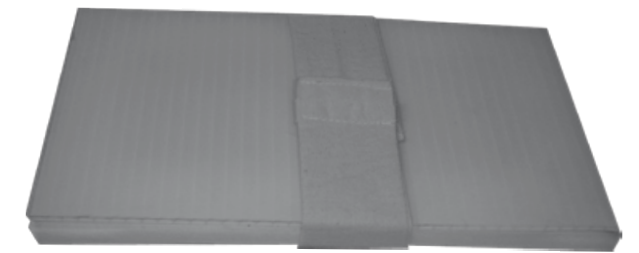
Proceso de limpieza

Para este proceso se usó, de manera permanente, guantes, tapabocas y una bata. Con una pinza se removi6 la suciedad m6s prominente, luego con una aspiradora manual se termin6 la limpieza. Debido a la excesiva suciedad que presentaban los textiles guane, se utiliz6 un bistur6 quir6rgico y se realiz6 un lavado l6quido; para este 6ltimo se emple6 una mezcla de agua destilada y Citridin 2000, un desinfectante de origen natural elaborado a partir del extracto de semilla de toronja, con las siguientes propiedades: no es t6xico ni corrosivo; es biodegradable; posee un amplio espectro antimicrobiano; es soluble con agua, alcohol y otros disolventes org6nicos; no requiere equipos especiales para su aplicaci6n; es de uso f6cil y seguro; no deja residuos t6xicos.

Proceso de embalaje

Como m6todo de almacenaje se elaboraron carpetas que proteg6an el textil, y optimizaron la zona de reserva de la Colecci6n de Antropolog6a, puesto que se pod6a ubicar una carpeta encima de otra sin afectar su contenido.

Cada textil se situ6 en una carpeta personalizada, con su respectiva almohadilla, tapa, cintur6n y marcaci6n. Para realizarlas se utiliz6 *cartonplast* blanco, esto es, una l6mina de polipropileno de estructura alveolar, compuesta por dos hojas planas continuas unidas por una serie de nervaduras. Entre sus ventajas se destaca que es liviano, impermeable, durable, se puede moldear, cortar o troquelar f6cilmente, es resistente a los agentes qu6micos y a la mayor6a de 6cidos y gases, es inmune a hongos y bacterias,




no es atacado por insectos ni por roedores, presenta baja permeabilidad a los gases, se puede fumigar e imprimir por serigrafía (*silk - screen*), y puede ser grapado o sellado por ultrasonido.

También se empleó lona madreseña, tela fuerte de hilado denso de algodón o lino que sirve para impedir la estática entre el *cartonplast* y el textil. Dada su resistencia, también se elaboraron los cinturones con este material. Se utilizó también tela de algodón doble punto *beige*, suave pero con una textura que permite la adherencia entre ésta y el textil, de modo que lo sujetara de forma natural y no tuviera desplazamientos. Además, se usó velcro para el amarre del cinturón de la caja, realizado con la lona madreseña. Con este material se aseguró el textil para facilitar su exhibición y evitar su manipulación directa.

Las condiciones esenciales para el almacenaje de los textiles en un depósito son: un espacio suficiente para la colección, limpieza, ausencia de luz natural, control de temperatura y de humedad, buena ventilación, protección de la contaminación ambiental, ausencia de plagas, y facilidad de acceso.

Marcación

La falta de un inventario adecuado genera riesgos para los bienes existentes, desconocimiento de las posibilidades de trabajo, dificultad para desarrollar la investigación, y bloqueo total o parcial de la labor de difusión.

Cada textil debe ser marcado según el sistema de inventario utilizado en la institución, pero sin atentar contra su naturaleza, es decir, sin perforar ni utilizar pegantes o adhesivos. El MUUA registra sus colecciones con base en el formato que propone el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH. Además, cada carpeta lleva en su tapa los datos esenciales que facilitan la búsqueda y la ubicación de un textil en particular, de modo que no sea necesaria la manipulación directa para encontrarlo. 



Bibliografía

ALVARADO, I., ESPINOSA, F., GRUZMACHER, M. L. (2002). "*Manual de Conservación Preventiva de Textiles*", en Proyecto Catastro del Patrimonio Textil Chileno, Comité Nacional de Conservación Textil, Dirección de bibliotecas, archivos y museos, Fundación Andes.

ARENAS, E. (2004). "*Los Guane: el pueblo de la Cingla*." (SIC) Editorial, Dirección, análisis y programación: Sistemas y Computadores S.A. Disponible en línea: <http://www.ellibrototal.com/>

CHURCH HOUSE PUBLISHING. (2001). *A stitch in time. Guidelines for the care of textiles*. London: Church house publishing..

ASOCIACIÓN COLOMBIANA DE RESTAURACIÓN, (2000), "*Código de ética del restaurador*", editorial Archivo General de la Nación.

BANCO DE LA REPÚBLICA, (1993) "*El arte del tejido en el país de Guane*", Academia de historia de Santander, Museo Casa de Bolívar. pp. 13 – 29. Disponible en línea: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/folclor/guane/indice.htm>.

BATEMAN VARGAS, C. y MARTÍNEZ MORENO, A. (2006). "*Conservación y restauración de textiles arqueológicos: dos estudios de caso en el Museo del Oro*". Boletín Museo del Oro, N° 54, Bogotá: Banco de la República.

CIFUENTES, A. (1989). "*Reseña de un sitio arqueológico en La mesa de los santos (Santander)*". en: Boletín de Arqueología, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales FIAN. No. 2. Bogotá, pp. 33-37.

CLAVIJO, M. et al. (2000), "*Tecnología de la colección*". Cuadernos de Taller 1: pp. 24-29. Bogotá: Facultad de Restauración de Bienes Muebles, Universidad Externado de Colombia.

ESPINOZA y ARAYA (2000), "*Análisis de materiales para ser usados en conservación de textiles*". Conserva N° 4.

PLAZAS GARCÍA, M. C. (2004). Informe final de la realización de unidades de conservación para los textiles arqueológicos del Museo del Oro del Banco de la República. Bogotá - Colombia.

MEYER, R. (1993). "*Materiales y técnicas del arte*". España: Editorial Hermann Blume.

MUSEÁLIA: IV Congreso Chileno de Conservación y Restauración. Valparaíso, Chile. 6 - 8 de octubre del año 2010. Centro de eventos de la Universidad Técnica Federico Santa María.

NOVAL VILAR, B. (2000), "*Manual de conservación preventiva de textiles en museos*". Correo del restaurador. Boletín CNRPC INAH CNCA. México.

POMAR, M. T., CORONEL RIVERA, J. R. (2003), "*Arte Textil*". México D.F. Colecciones del Centro de Textiles del Mundo Maya, CONACULTA- Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Fomento a la Cultura Banamex, Fundación Televisa.

PROYECTO CATASTRO DEL PATRIMONIO TEXTIL CHILENO (2002), "*Manual de conser-*

vación preventiva de textiles", Comité nacional de conservación textil. Dirección de bibliotecas, archivos y museos, Fundación Andes.

Recuperando el pasado: conservación de textiles arqueológicos y etnográficos. V Congreso Bienal de conservación de textiles de América del Norte (NATCC por sus siglas en inglés) México 9-10-11 noviembre 2005.

SOLANILLA, D. V. (2004). "*Actas III Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*", Grup d'Estudis Precolombins, Barcelona.

Revista Textiles del México de ayer y hoy. Arqueología Mexicana. Fomento Cultural Banamex. Numero 19. Edición especial. México. 2005.

VARGAS TISNÉS, G. M. Sistema integrado de conservación y academia en Colombia. Boletín 12:1. Asociación para la conservación del patrimonio cultural de las Américas. Diciembre 2002. Facultad de Restauración. Universidad Externado de Colombia. Bogotá, Colombia. Disponible en línea: http://imaginario.org.ar/apoyo/vol12-1_7.htm.

Fotografías

Pag 63. Detalle de bolsa, textil. Nazca, Perú. Fondo: Javier Arango Ferrer, 1950. Colección de Antropología del MUUA.

Pag 64 y 68. Proceso de limpieza. Textiles guane. Colección de Antropología del MUUA.

Pag 65, 67 y 70. Estado inicial de los textiles guane. Colección de Antropología del MUUA.

Pag 66. Desechos retirados de los textiles guane después del proceso de limpieza. Colección de Antropología del MUUA.

Pag 69. Embalaje pequeño formato. Textiles guane. Colección de Antropología del MUUA.

COLECCIÓN DEL SER HUMANO: CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO ANATÓMICO

Por: Juan Carlos García Gil*



*Especialista en Ciencias Biomédicas, profesor de cátedra de la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia y Curador de la Colección del Ser Humano de la misma universidad.

Introducción

Dentro de los procesos curatoriales propios de una institución museística, las actividades de conservación, de preservación y de restauración de sus piezas de colección constituyen el factor más relevante para garantizar su durabilidad y su mantenimiento. No realizar estas tareas con la rigurosidad científica y técnica necesarias pone en riesgo, no sólo la pieza, sino su veracidad y su pertinencia dentro del guión museológico que la integra.

En el caso de los bienes anatómicos de la Colección del Ser Humano del Departamento de Morfología de la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia—piezas que representan su patrimonio—, los procesos de conservación y de preservación son relevantes pues, debido a su constitución orgánica, son objetos que propenden al deterioro, tanto de su apariencia estructural, como de su composición química, situación que puede obligar a que el material se deseché.

La técnica de preservación de cuerpos más utilizada a lo largo de los tiempos fue el “embalsamamiento”. Con fines míticos, religiosos y funerarios, esta técnica permitía conservar el cuerpo sin riesgo de descomposición para la ceremonia, práctica que fue entendida como una degradación espiritual. El término “bálsamo”, aunque presenta ambigüedad en su definición, se ha entendido, por antonomasia, como *óleo aromático* o de alma perfumada. Aludía a las sustancias extraídas principalmente de las cortezas arbóreas, que antiguamente se usaban para la unción superficial y profunda de los cuerpos inertes.

Aunque la técnica del embalsamamiento data, aproximadamente, de 5.000 años a.C, en Europa sólo se tienen datos a partir del año 500 d.C. Fue en la Edad Media—tal vez con el auge de la medicina facultativa, aunque controlada por los poderes monárquico-religiosos— cuando se desarrolló un mejor proceso de embalsamamiento, que pasaba de la simple inmersión de los cuerpos en alcoholes y en resinas, y de la extracción de vísceras (evisceración), a la inoculación vascular, lo que permitía una impregnación más homogénea.

El anatomista holandés Frederick Ruysch, precursor de la técnica de la conservación anatómica moderna, fue el primero en utilizar por vía intravenosa las sustancias de embalsamamiento propias de la época, tales como el arsénico, los alcoholes y los fenoles. En 1863, el químico alemán August Wilhelm von Hofmann (1818-1892), director de la primera escuela de química en Londres, y luego profesor extraordinario de Bonn, en investigaciones realizadas en Liebig (Giessen) estableció la naturaleza química del alquitrán de hulla, del fósforo, de la anilina, y descubrió la formalina, y sus propiedades fijadoras en tejidos animales.

El embalsamamiento moderno, por su parte, tiene como objetivo esencial la conservación de los cuerpos para retrasar o evitar la inhumación en eventos funerarios, legales o académicos, y así prevenir la transmisión de posibles infecciones. En el caso ceremonial, la tanatopraxia utiliza la cosmética para disimular las características faciales de la cadaverización. Para efectos legales y académicos, dentro de los



que se contempla la exposición museológica, la conservación debe ser permanente y no maqui-llada, es decir, debe tratar de mantener el cuerpo, o la pieza anatómica, con las características morfológicas más cercanas a su estado natural o al del momento del deceso. En cualquiera de los casos, el método de embalsamamiento básico consiste en extraer toda la sangre y los gases del cuerpo, para inyectar un líquido desinfectante; luego se extraen las vísceras, se tratan con un líquido embalsamador, y después se vuelven a insertar en el cuerpo, donde se rocían con una solución conservante.

Conservación de material anatómico

Dentro de las técnicas de conservación y de restauración de material biológico, hay que diferenciar entre las técnicas de embalsamamiento mencionadas anteriormente, y las de taxidermia. En ésta última no sólo se realiza la evisceración, sino que se efectúa la extirpación de los músculos, que son reemplazados por material artificial que mantiene, de manera simulada, la estructura externa del cuerpo. El objetivo principal es el de exhibir los animales en una posición similar a la de sus estados vitales. En el ámbito académico y museográfico, este procedimiento es esencial para mantener conservados los cuerpos.

La técnica de conservación y de preservación más utilizada a nivel mundial en las últimas décadas ha sido la fijación por formol. Se emplea como componente principal una solución de formaldehído, diluido en agua en una concentración de 5-10 por ciento, a partir de una base de 38 por ciento de pureza del formol. Inicialmente, esta solución se utilizó por inmersión de los cuerpos; actualmente, para la preservación se le suma el proceso de inyección intravascular de formol, después de la extracción sanguínea total del cuerpo. Este procedimiento debe acompañarse de lavados superficiales de las áreas corporales, con soluciones mixtas de formol, de ácidos como el fénico, y de sales como el cloruro de sodio (NaCl) disueltas





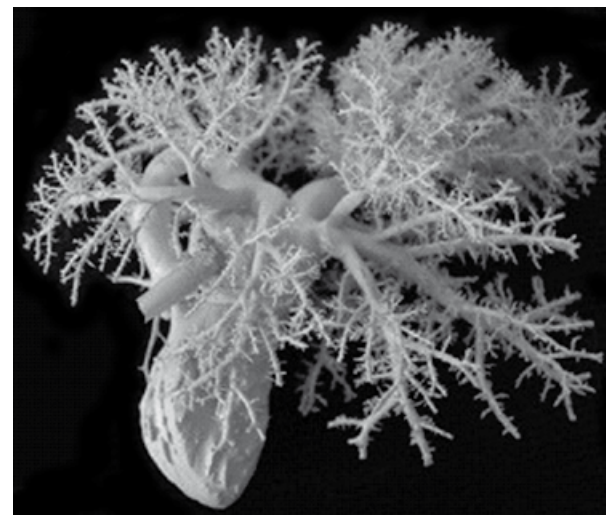
en agua. En su totalidad, se trata de un conjunto de sustancias que, además de interferir en la obtención de fuentes energéticas por parte de los microorganismos descomponedores de lo orgánico, actúa como microbicida de estos agentes putrefactores.

Todas las sustancias alcohólicas, como el formol, fijan los elementos orgánicos biológicos, e intervienen en la conformación estructural de las proteínas celulares y en la deshidratación tisular, y evitan la acción degradante que provoca el metabolismo microbiológico. Pero, por ese mismo efecto, se presentan inconvenientes en la manipulación de estas sustancias. El elemento principal es un compuesto químico de alta volatilidad y de baja masa atómica que contamina rápidamente el ambiente en el que se encuentra, satura los demás elementos atmosféricos, y se manifiesta con un

alto grado de odorización que genera irritación respiratoria y conjuntival. En los últimos años, con base en estudios de toxicidad realizados en animales menores, los organismos internacionales de control ambiental y de investigación médica¹ han determinado clasificar este compuesto como probable carcinogénico en humanos.

Otros mecanismos de fijación que en cierta medida reemplazarían las sustancias químicas anteriormente descritas, serían la congelación, el calentamiento y la desecación; sin embargo, estas posibilidades afectan la manipulación y la visualización superficial de las estructuras y las deterioran a mediano plazo debido a la saturación que genera su uso. Lo anterior ha llevado a la búsqueda de alternativas efectivas para la conservación de estructuras anatómicas, para que su manipulación no represente ningún riesgo.

¹Organismos como la Agencia Internacional para la Investigación sobre el Cáncer (IARC, por sus siglas en inglés) y la Asociación de Universidades para la Investigación y Educación en Patología (UAREP, por sus siglas en inglés).



Desde mediados del siglo pasado se ha trabajado con procedimientos que utilizan sustancias de menor toxicidad y de menor complejidad química, lo que ha permitido ensayar sustancias poliméricas estilenas, resinas y plásticos que recubren e incluyen las piezas corporales de preservación. Es así como se han aplicado técnicas de inclusión tipo *envoltura*, que permiten mantener la estructura morfológica de un órgano, o de una pieza corporal, tal y como existe *in vivo*. Estos procesos usan sustancias fijadoras de los tejidos de los órganos, y luego su inmersión en compuestos sintéticos, tipo poliéster, transparentes o premeditadamente coloridos, que al secarse no sólo mantienen el aspecto "real" de la pieza anatómica, sino que la preservan de la desecación, de la humedad y de la degradación. La pieza, en última instancia, es incluida en una resina transparente que le servirá como almacén y como barrera física ante la manipulación.

La técnica de *inyección corrosión* es otra alternativa de conservación y de demostración simulada de estructuras anatómicas internas, especialmente las de vasos sanguíneos y de conductos viscerales. En esta técnica se realiza una inyección líquida de resinas y de vinilos a través de las estructuras tubulares de un órgano, tales como los vasos sanguíneos. Al cabo de varios días de sumergimiento de las piezas anatómicas en las resinas y en los vinilos, se someten a degradación



o a corrosión del componente estructural del órgano, y se dejan moldeadas las estructuras para exhibir en la pieza anatómica.


La *transparentación* o *diafanización* con colorante de alizarina es otra de las técnicas de conservación y de preservación de material anatómico. A través de la inoculación de soluciones deshidratantes, y luego la aplicación de colorantes (alizarina acompañada de soluciones mordientes) y transportadoras (acetona y la glicerina), por sumergimiento de estructuras anatómicas se puede obtener la impregnación de éstas para detallar eventos biológicos episódicos (tales como la formación de huesos en las especies animales) con el objetivo de exhibir el proceso, que no se pudiera observar en tiempo real.

En la actualidad se ha popularizado la técnica de conservación denominada *plastinación*, cuyo precursor fue el anatomista alemán Guther von Haggens, quien, desde mediados de los años setenta, comenzó sus trabajos experimentales, que culminaron en el año de 1982 con la certificación y la estandarización de la plastinación de especímenes anatómicos animales y humanos.

Esta técnica se desarrolla en cuatro fases: fijación, deshidratación, impregnación, y la fase de curado. La primera se realiza por inmersión de la pieza anatómica en formaldehído, por un período de cuatro a ocho semanas. La segunda se efectúa con alcohol isopropílico o acetona; durante esta fase se ejecuta la disección del espécimen; cuando se logra una deshidratación por lo menos del 99 por ciento, se considera listo para iniciar la tercera fase llamada impregnación. En esta fase se elimina el alcohol o la acetona utilizados en la fase anterior, y se reemplazan por la silicona líquida que se vierte dentro del tejido por medio de una bomba de vacío; finalizado este proceso, la pieza anatómica va a la fase final, la de curado. En ésta, la estructura anatómica pasa por un proceso de secado, de la cual se obtiene una pieza lista para la exhibición, con posibilidades de manipulación, y sin riesgos de deterioro.

La Colección del Ser Humano de la Facultad de Medicina de la Universidad de Antioquia cuenta con el apoyo administrativo, científico y técnico del Departamento de Morfología y

del Laboratorio de Técnicas Morfológicas, quienes realizan los procedimientos anteriormente descritos. El trabajo de conservación está orientado a la obtención de piezas anatómicas para la docencia directa en las áreas de la salud y para el enriquecimiento de la museografía de la Colección.

El desarrollo de las técnicas de conservación morfológica, de conformidad con los objetivos académicos que se pretenden en el área de la Morfología, se constituye en un factor sustancial que permite mantener el material didáctico biológico. Esto brindará a la comunidad la posibilidad de poseer y de mantener un acervo cultural adecuado, tanto para efectos académicos, como museológicos. 

Fotografías

Pag 73. Colección del Ser Humano, Facultad de Medicina, Ude A.

Pag 74. Abdomen humano preservado en formol al 10%. Destaca órganos del tracto intestinal. Colección del Ser Humano, Facultad de Medicina, Ude A.

Pag 75. Región abdominopélvica humana que destaca órganos del sistema urinario y la vascularidad mayor. Técnica de conservación en formol 10% y coloración con vinilos. Colección del Ser Humano, Facultad de Medicina, Ude A.

Pag 76. Corte axial de abdomen humano. Incluido en acrílico. Colección del Ser Humano, Facultad de Medicina, Ude A.

Pag 77. (Derecha). Corazón y grandes vasos en técnica de inyección corrosión. (Izquierda). Feto humano- segundo trimestre de gestación. Se destaca el proceso de osificación endocondral y membranosa. Técnica de transparentación y coloración con Alizarina. Colección del Ser Humano, Facultad de Medicina, Ude A.

La Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y la Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, realizarán los días 14, 15 y 16 de octubre de 2010, el II Congreso Internacional Cartagena de Indias, con el tema central "Arte caribeño e identidades", en el marco del cual, contaremos con la participación de ponentes de la II Cátedra "Franco-Colombiana de altos estudios", -Arte y Política-, como una puesta en marcha del intercambio académico y cultural de estos países.

La consideración del Caribe como un área cultural propia y fuerte, que se extiende por encima de los límites nacionales, se impulsó progresivamente en muchos contextos, hasta constituir uno de los focos de reflexión de los Estudios Postcoloniales, en estrecha relación con los Estudios Culturales y Visuales. Incluso, en el plano político y de relaciones internacionales, las búsquedas de un nuevo orden regional, impulsa la integración latinoamericana y del Caribe.

El II Congreso Internacional Cartagena de Indias 2010, propone debatir sobre aquellos fundamentos culturales que contribuirían a darle a la Región Caribe una personalidad propia, con el objetivo de reivindicar su identidad y aporte al ámbito latinoamericano, si es que se considera que tal identidad particular existe en la realidad.

El Congreso invita de manera particular a reflexionar acerca de los vínculos y posibilidades que puedan establecerse o negarse entre la identidad del Caribe y las manifestaciones del Arte Contemporáneo; dirigido a docentes, críticos de arte, estudiantes, historiadores, artistas y público en general interesado en los temas abordados en el seminario, sin excepción de su formación académica o disciplinar.

Ponentes invitados

Amparo Murillo (Colombia)
Eduardo Márceles Daconte (Colombia)
Eugenia Vilela (Cátedra Franco-Colombiana de Altos Estudios)
Guillermo Carbó (Colombiano)
Kevin Power (Inglés/Español)
Kirenía Rodríguez (Cuba)
Magaly Espinosa (Cuba)
Nicolás Bourriaud (Cátedra Franco-Colombiana de Altos Estudios)
Patrick Vauday (Cátedra Franco-Colombiana de Altos Estudios)
Yann Toma (Cátedra Franco-Colombiana de Altos Estudios)

Lugar: Sala Pierre Daguet
Inscripción: .

Valor:
Público General: \$100.000
Estudiantes con Carnet: \$70.000
Descuento de 10% a grupos de más de 10 personas.

Informes: Facultad de Artes. Universidad de Antioquia. (4) 219 58 87
Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar. (5) 660 03 91
<http://artes.udea.edu.co/artecaribec@yahoo.com>

ARTE CARIBEÑO E IDENTIDADES
II CONGRESO INTERNACIONAL
CARTAGENA DE INDIAS
SALA PIERRE DAGUET - 14, 15 Y 16 DE OCTUBRE 2010



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
1803
VICERRECTORÍA
DE EXTENSIÓN



Museo Universitario
Universidad de Antioquia

