ISSN 2684-0340

BOLETÍN

ASINPPAC

ASINPPAC
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL
PARA LA PROTECCIÓN DEL
PATRIMONIO CULTURAL

Número 2 Año 1. Noviembre 2020.

ENTREVISTAS
. Sarah Scaturro
. Luciano Garbati

SARS-CoV2
en bienes culturales

KUNSTMUSEUM DEN HAAG
departamento de tejidos
e indumentaria histórica

LA OBRA DE ARTE FRENTE AL PERITO
segunda entrega

MUSEOS ARGENTINOS
definición para el siglo XXI

BANDERAS NACIONALES
el bicentenario y el cambio de paradigma en la conservación textil



estamos
en tu **trabajo**

Hoy, somos cada vez más los que tenemos que trabajar desde nuestras casas.
Por eso desarrollamos la cobertura ideal para este momento tan
especial que estamos viviendo.

**No solo protegiendo tu vida y tus equipos informáticos,
sino también a tu grupo familiar.**

IDEAL PARA **EMPRESAS O AUTÓNOMOS.**

SANCOR SEGUROS | HOME OFFICE

sancorseguros.com.ar **0800 444 2850**

Nº de inscripción en SSN 0224 | Atención al asegurado 0800-666-8400 | **Organismo de control** www.argentina.gob.ar/ssn | SSN | SUPERINTENDENCIA DE SEGUROS DE LA NACIÓN

Mucho se ha hablado de este contexto tan particular que nos toca vivir. Adaptarnos es una de nuestras grandes virtudes. Seguir adelante en nuestras vidas y acomodarnos a la "nueva normalidad", es un proceso que continuamos atravesando. Acá estamos.

Desde ASINPPAC seguimos trabajando. Nuestra misión es clara. Con un sólido equipo, pudimos lograr numerosas actividades en un año que va a quedar en la memoria de todos.

Estamos felices de compartir la segunda edición de nuestro Boletín.

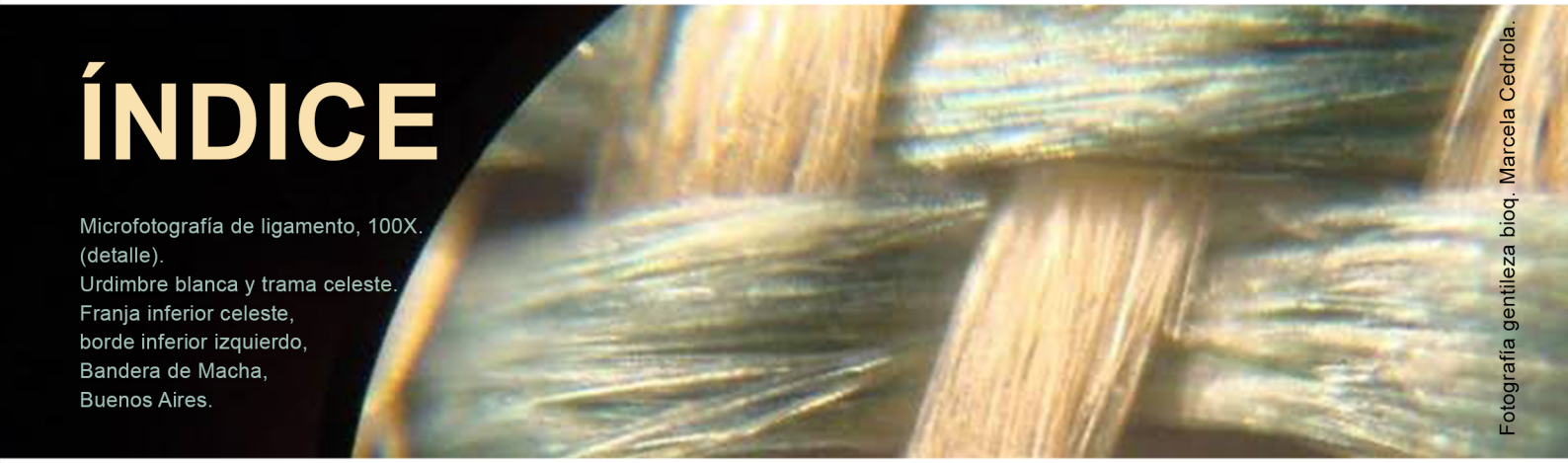
El *Boletín ASINPPAC*, es un espacio creado para la divulgación, la difusión, la reflexión y el fomento sobre el cuidado de nuestro patrimonio. Además, es un portal en el que mediante entrevistas, noticias nacionales e internacionales y artículos científicos y de interés general, nos podemos relacionar entre profesionales para mejorar día a día.

Quiero agradecer profundamente a todos por los cálidos mensajes de afecto y las felicitaciones recibidas por el *Boletín ASINPPAC* N1 y el *Boletín ASINPPAC Edición Especial* del VII Encuentro Internacional de Conservación y Restauración del Patrimonio. Además a todos los que participan en esta nueva edición, gracias por la paciencia y la comprensión. A mis amigas Virginia González y Coty Ludueña, y muy especialmente a mi amigo y *coequiper* Nico Valentini.

Sigamos adelante.

Nacho Legari
Director Boletín ASINPPAC
Comisión Directiva ASINPPAC

ÍNDICE



Microfotografía de ligamento, 100X. (detalle).
Urdimbre blanca y trama celeste.
Franja inferior celeste,
borde inferior izquierdo,
Bandera de Macha,
Buenos Aires.

Fotografía gentileza bioq. Marcela Cedrola.

8 Nota
ALDO SEVERI
Un artista nuestro, un artista universal

13 Nota
30° ANIVERSARIO DE EARA
Asociación de Encuadernadores Artesanales de la República Argentina

14 Nota
PALACIO NACIONAL DE MAFRA
El arte como demostración de poder

20 Entrevista
SARAH SCATURRO
Conservación-restauración

27 Entrevista
LUCIANO GARBATI
Artes visuales

41 Artículo
ANÁLISIS DE LA INCIDENCIA DEL SARS-COV-2 EN BIENES CULTURALES
Sistemas de desinfección.
Fundamentos y estrategias de control



ph Belén Corroppoli @belchtagram

60 Artículo
KUNSTMUSEUM DEN HAAG
85 años de historia del departamento de tejidos e indumentaria histórica



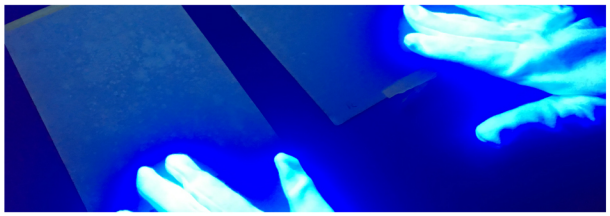
ph Adriaan van Dam

67 Artículo
MUSEOS ARGENTINOS
En busca de una definición para el siglo XXI



ph Belén Corroppoli @belchtagram

77 Artículo
LA OBRA DE ARTE FRENTE AL PERITO (Segunda entrega)
La falsificación en la historia del arte.



Fotografía Givoa Consulting

Artículo
90 **BANDERAS NACIONALES**
El bicentenario y el cambio de paradigma en la conservación de textiles



ph Patricia Lisa



Fotografía de portada:
Microfotografía de ligamento, 100X. Urdimbre blanca y trama celeste. Franja inferior celeste, borde inferior izquierdo, Bandera de Macha, Buenos Aires. Fotografía gentileza bioq. Marcela Cedrola.

Boletín de patrimonio.
Nº.: 2. Año 1. Noviembre 2020.
CABA. Argentina.

ISSN 2684-0340

@asinppac
Asinppac museos bibliotecas
@asinppac

BOLETÍN ASINPPAC

Dirección: IGNACIO LEGARI.
Dirección de arte y maquetación: IGNACIO LEGARI.
Responsable de redacción: CAROLINA SCHMID, NICOLÁS VALENTINI.
Revisión: CAROLINA SCHMID, NICOLÁS VALENTINI.
Edición de fotografía: NICOLÁS VALENTINI.
Consejo académico: VIRGINIA GONZÁLEZ, CONSTANZA LUDUEÑA, CAROLINA SCHMID, IGNACIO LEGARI.
Colaboradores: ANALÍA FERÁNDEZ ROJO, MARCELA ASPRELLA, MARÍA TERESA MARGARETIC, NICOLÁS FERRINO, ABEL FERRINO, LEONTINA ETCHELECU.
Colaboran en este número: MARÍA SOL BARCALDE.
Agradecimientos: SARAH SCATURRO, LUCIANO GARBATI, NIEVES VALENTÍN, ALEJANDRA T. FAZIO, CÉSAR RODRÍGUEZ SALINAS, GUSTAVO PERINO, VIRGINIA GONZÁLEZ, PATRICIA LISSA, MARÍA SOL BARCALDE, IVANA RIGACCI, CAROLINA SEVERI, COMISIÓN DIRECTIVA EARA, FILIPE MARTINHO.

LOS ARTÍCULOS Y NOTAS SON COLABORACIONES DE LOS AUTORES. LAS OPINIONES VERTIDAS EN DICHOS ARTÍCULOS Y NOTAS CORREN EXCLUSIVAMENTE POR EL PENSAMIENTO DEL AUTOR, QUE PUEDE O NO COINCIDIR CON LA LÍNEA EDITORIAL DE NUESTRA PUBLICACIÓN.

ASINPPAC
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Presidencia: VIRGINIA GONZÁLEZ.
Secretaría: ANALÍA FERNÁNDEZ ROJO.
Tesorería: CONSTANZA LUDUEÑA.
Vocales titulares: NICOLÁS FERRINO, IGNACIO LEGARI.
Vocales suplentes: MARCELA ASPRELLA, CAROLINA SCHMID.
Revisoría de cuentas: MARÍA TERESA MARGARETIC, ABEL FERRINO.
Asesoría externa: LEONTINA ETCHELECU.

Contacto
editorial.asinppac@gmail.com

www.asinppac.com
info@asinppac.com

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.

NOS ACOMPAÑAN

en esta segunda edición

BOLETÍN ASINPPAC

UMSA
UNIVERSIDAD
DEL MUSEO SOCIAL ARGENTINO

ENaM
Escuela Nacional
de Museología

Museo Histórico
Sarmiento

MUSEO HISTÓRICO
CORNELIO SAAVEDRA

EARA

GRUPO
SANCOR
SEGUROS

CURSO ONLINE

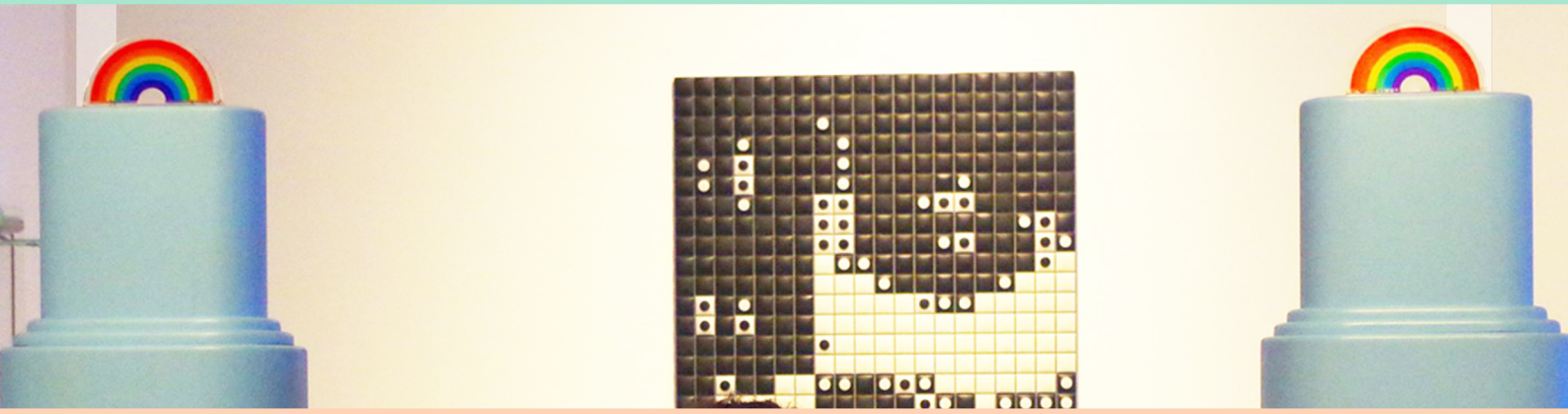
ESI + MUSEOS

¿cómo el sector cultural puede contribuir a la enseñanza de la educación sexual integral?



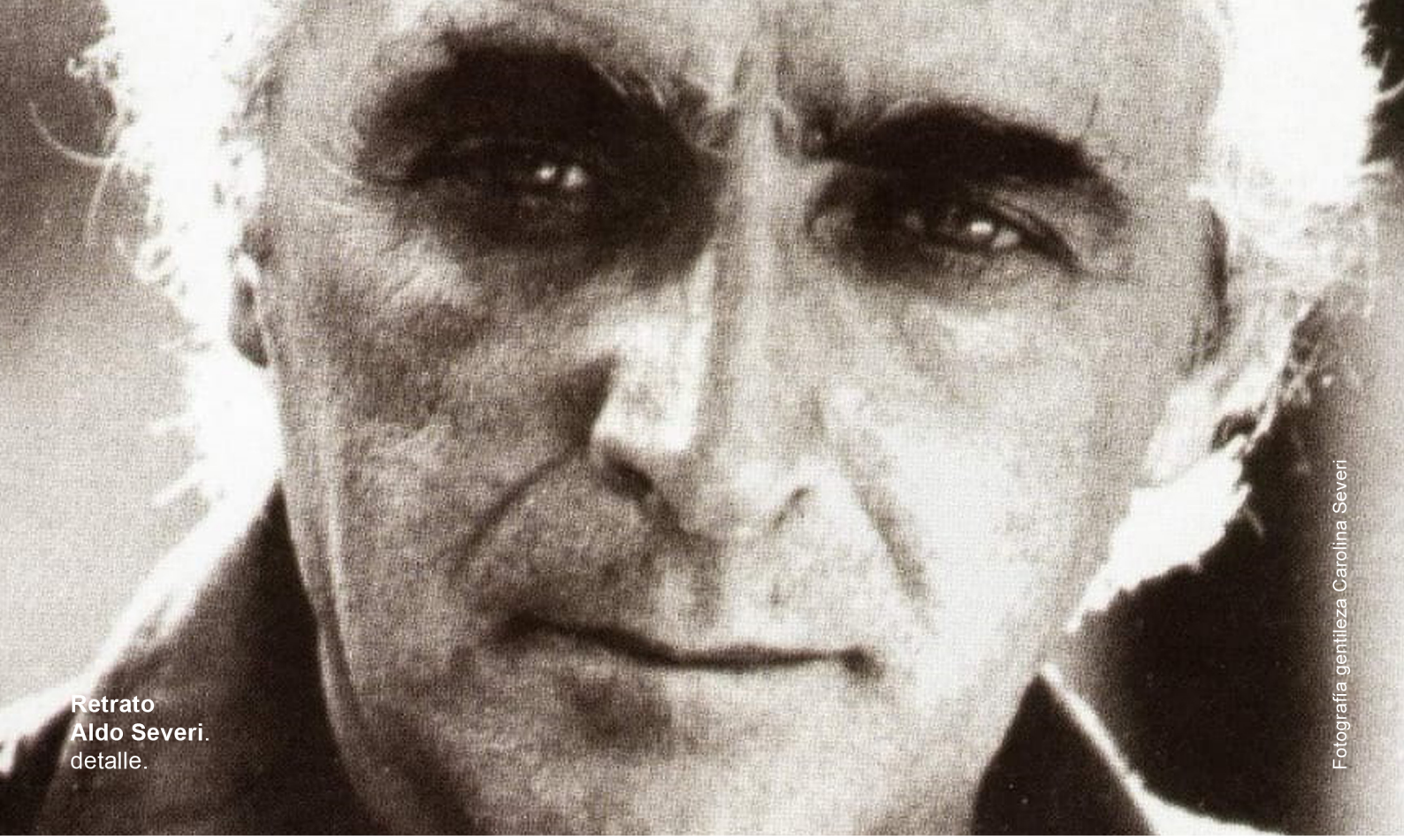
FLORENCIA CROIZET

Ahora desde donde estés, podés acceder a nuestra plataforma online. Entrá en www.asinppac.com hacé click en actividades y buscá cursos modalidad online.



ASINPPAC
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

info@asinppac.com
www.asinppac.com



Retrato
Aldo Severi.
detalle.

Fotografía gentileza Carolina Severi

ALDO SEVERI

Un artista nuestro, un artista universal

Por **Carolina Severi**
Profesora de artes plásticas

"Aldo Severi, pintor argentino nacido en La Boca en 1928 y luego radicado en Quilmes (quilmeño por adopción), es uno de los artistas más representativos del arte argentino de nuestro siglo. Si James B. Mason dijo que el único pintor con que podía ser comparado Quinquela Martín era con Van Gogh, (recordaremos que Mason era Director de la Tate de Londres), me atrevo a afirmar que otro tanto podemos decir del arte de Severi."

Rafael Squirru

Recuerdo como tomaba apuntes para sus bocetos… nos íbamos en el viejo Ford hasta el barrio de la Boca. Buscaba alguna esquina interesante y allí… con una lapicera o una carbonilla tomaba nota a través de sus bosquejos. Su línea iba y venía sin sobresaltos. Con una continuidad casi musical se abstraía unos minutos para captar la esencia de aquello que le tocaba el alma: una esquina; quizá un balcón; un patio de baldosas rodeado de plantas. Algo que le recordara su infancia en el barrio: las murgas; personajes típicos callejeros; las procesiones.

Su vida era constantemente invocar sus antiguas imágenes para que recobraran vida a través de su obra.

Vivió en medio de salones con música de tango desde muy joven, pero nunca fue milonguero. Más bien un observador. Le apasionaba la música del Tango y se deleitaba mirando las formaciones musicales. Las caras, las posturas de los músicos, los esmoquin de solapas lustrosas, los moñitos, la posición de las piernas y los pies. Hay tantas orquestas típicas en su obra, tan hechas a su

Foto archivo Aldo Severi



Mate y pava, 1987.



Foto archivo Aldo Severi

Orquesta típica argentina, 1993.

medida. Con su impronta.

Sus paisajes urbanos como la emblemática estación de Quilmes; la rambla con la luna brotando del río, enorme, magníficamente naranja; alguna plaza recortada en geométricas luces y sombras.

Perspectiva enfocando alguna de las aristas del antiguo edificio de la Cervecería con sus obreros saliendo en bicicleta.

Bodegones de planos rebatidos; el mate y la pava sobre alguna bandeja familiar. Los sifones antiguos de vidrios de colores apoyados sobre los pliegues de algún mantel de la tía Juana.

Los objetos inanimados están vivos en su obra.

Temática nuestra, ciudadana.

Nuestros deportes populares como el fútbol, el ciclismo, el billar. Sinfonía de forma y color. Y de un contenido que es el tema. Y el tema que supera los límites de lo anecdótico por lejos.

Bien nuestro. Bien argentino.

¿Aldo Severi es un expresionista?

"Sin duda y así lo reconocieron críticos de la talla de Rafael Squirru, Osiris Chiérico, Albino Dieguez Videla, Osvaldo Mastromauro y muchos más."

Enrique Horacio Gené

Pero también tiene del *fauve*. Y también se acerca a ciertos paisajes metafísicos.

Desde siempre me quedaba mirando sus dibujos. De chiquita no entendía por qué dibujaba el cáliz de una copa desfasado del tallo y de su base. O por qué los pies de los tangueros quedaban como suspendidos en el aire. Ni por qué mi retrato tenía un ojo más grande, mucho más grande que el otro, y tampoco entendía por qué el río estaba hecho de un par de colores chillantes y opuestos. Ni por qué la mano de un arquero de fútbol era tan enorme y desproporcionada en relación al resto de la figura sin que ello molestara en absoluto?

Autorretrato con Giuliana, 1973.



Foto archivo Aldo Severi

Con el tiempo entendí que pintar para él era el reflejo de sus sentimientos. Que no se trataba de reproducir la realidad externa a la manera de la mímesis, sino de poder transmitir sus emociones y sus afectos al mundo. Su forma apasionada y sensible de ver las cosas. Las cosas nuestras, las cosas cotidianas. Pero que en él tenían un significado trascendental.

Exaltar, estirar, ampliar, alargar, enaltecer, exagerar, deformar el dibujo y usar el color de manera provocativa, todo a instancias de transmitir su manera subjetiva de ver el mundo.

Aldo Severi, un creador. Tenaz trabajador y estudioso. Lo recuerdo ponerse el delantal azul marino y cruzar a su estudio hasta altas horas de la tarde luego de haberse dedicado a dirigir el museo o de dar clases durante toda una mañana.

Hizo estrictamente las tres escuelas La Belgrano, La Pueyrredón y La Cárcova.

Admirador de Bonnard, Chagall, Bacon.

Y admirador de los nuestros como Victorica, Quinquela, Portinari.

Y de gran estima por Maestros suyos: Daneri, Bigatti, Spilimbergo, Larrañaga, Rossi, De Ferrari. Generoso en la docencia. Amaba la docencia.

"Enseñar, cuando lo hacés de alma como un compromiso de vida, es una forma de pasarte en limpio, de encontrar un lenguaje que transmita lo que a vos mismo te costó tanto entender."

Aldo Severi

Lo que más recuerdo de pequeña es que me pararan por las calles de nuestro Quilmes, y me dijeran lo gran Maestro que había sido con cada uno. Cientos de vecinos me lo han dicho. Personas que han quedado marcadas para siempre por su enseñanza.

Si mirábamos un ciprés lo veías verde, obviamente. Pero él te lo mostraba amarillo, azul, rojo y negro. Además de hacerte notar esa belleza de la proporción geométrica escondida en la naturaleza. Y ahí empezabas a entender. A entender que las cosas son según tu forma de ver el mundo. Y que no hay que temer verlas a tu manera. Que es única. Como lo fue única su obra, su lenguaje, su poesía, sus líneas, sus colores.

"…Severi hizo de lo cotidiano popular, a veces de circunstancias, cosas y seres que en el vivir se nos pueden pasar por alto, verdaderas creaciones que por gracia de su elección resistirán el paso del tiempo…"

Horacio Enrique Gené

Foto archivo Aldo Severi

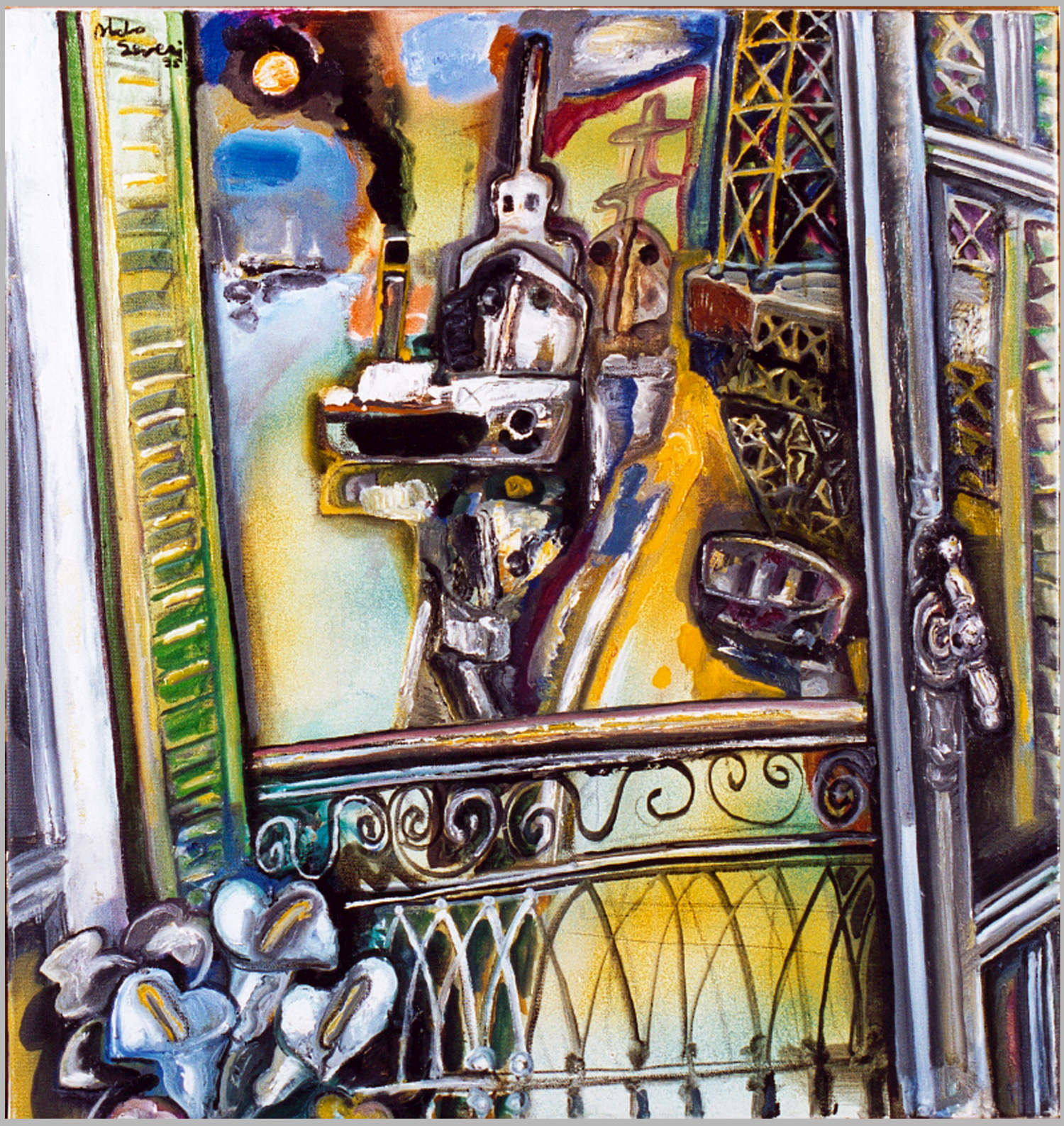


La casona natal, 1995.

Referencias

Squirru, R. (1982). *Aldo Severi*. Buenos Aires: Colección Galería Federico Ursomarzo, Ediciones Dead Weight.
Gené, H. E. (2001). *Aldo Severi Una aristocrática visión de lo popular*. Buenos Aires: Edición del autor.

Foto archivo Aldo Severi



El Riachuelo desde mi ventana, 1995.



Fotografía gentileza EARA

Integrantes de EARA. Encuentro Anual 2019.

30º ANIVERSARIO DE EARA

Asociación de Encuadernadores Artesanales de la República Argentina

Por **Comisión Directiva EARA**

El 9 de octubre la Asociación de Encuadernadores Artesanales de la República Argentina celebra su trigésimo aniversario. Desde hace 30 años EARA reúne a encuadernadores de todo el país para agrupar y compartir experiencias y saberes. Fue fundada en 1990 por un grupo de nueve encuadernadoras y encuadernadores con el objetivo de defender y difundir el oficio de la encuadernación, valorizar el libro como soporte cultural y ofrecer pautas a respetar en los trabajos de restauración y conservación del material librario.

A lo largo de estos 30 años, hemos logrado cumplir con la mayoría de nuestros propósitos fundacionales, a través de una gran variedad de actividades para socios, abiertas en muchos casos a no socios, alcanzando no solo afianzar este oficio milenario de gran vigencia, sino también conformar una gran comunidad basada en la solidaridad y la pasión por el libro, su historia y su futuro.

Hemos desarrollado numerosos encuentros de perfeccionamiento, cursos, talleres, charlas, visitas e interacción con instituciones afines. Además de participar en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, realizamos dos certámenes internacionales de encuadernación y mantenemos en circulación desde los primeros años, la publicación anual *Códice*, dedicada a las artes del libro y referente editorial del oficio.

Creemos firmemente en la función de las asociaciones profesionales y de oficios, en la defensa y difusión de principios éticos, y en la formación y crecimiento de sus integrantes con solvencia y sólidas bases teóricas y prácticas. Creemos también que un gran aporte de las instituciones como la nuestra es que las personas de intereses en común puedan estrechar lazos, compartir y proponer proyectos que redunden en beneficios y posibilidades en común.

Agradecemos a todos nuestros socios, colaboradores y a todos los amantes del libro, por acompañarnos durante estos treinta años de labor ininterrumpida.

EARAok secretaria@encuadernadoreseara.org.ar



Vista aérea.
Palacio Nacional de Mafra, Portugal.

ph Nuno Trindade

PALACIO NACIONAL DE MAFRA

El arte como demostración de poder

Por **Filipe Martinho**
Técnico Superior del Palacio Nacional de Mafra (DGPC)[1]

Con más de 40.000 m^2, el Palacio Nacional de Mafra, es la mayor obra de la Europa *setecentista* y uno de los mayores palacios del mundo. Situado en el antiguo Reino de Portugal, a 40 km de la capital Lisboa, este vasto complejo está compuesto por un palacio real – con aposentos propios para el rey, la reina, los príncipes y princesas; un convento – con capacidad para más de 300 clérigos; un hospital; una imponente basílica; un jardín barroco y un parque de caza de 1.200 hectáreas, que hacen de este monumento más que un palacio, el "Real Edificio" como lo llamaban sus contemporáneos. Sus notables encargos reales, funcionales y decorativos, constituyen un verdadero compendio del mejor arte barroco portugués y europeo. Con obras singulares de pintura y escultura, el mayor carillón del siglo XVIII, el único conjunto de seis órganos históricos y una colección de más de 40.000 volúmenes que componen la biblioteca, considerada de las más bellas e importantes del mundo. Todas estas y otras singularidades hacen del "Real Edificio", patrimonio mundial de la UNESCO.

"El Rey tendrá hijos si quiere..." Este habrá sido el mote lanzado por fray António de San José del prado (o de la Índia) a Su Majestad el Rey D. Juan V de Portugal, mientras este se enfrentaba con la ausencia de descendientes después de 3 años de matrimonio con María Ana de Austria. Seguiría el Padre: "Prometa, El Rey a Dios, hacer un convento en la villa de Mafra y pronto Dios le dará sucesión." El verdadero motivo para la construcción de tan

[1] N. del A.: Direção-Geral do Património Cultural.

grande emprendimiento, en un lugar algo remoto, es en verdad mucho más complejo, pero sobretodo es una demostración de poder que ilustra el papel de Portugal como potencia internacional en ese momento. Sin embargo, la descendencia era motivo de gran preocupación al final “rey sin hijos, es como árbol sin frutos”.

Así, en 1711 nació su primera hija, futura Reina de España, Maria Bárbara, y en 1717 se colocaba la primera piedra, de un proyecto faraónico que vendría a emplear 62.000 personas.

Teniendo en cuenta que Mafra era una villa que no tendría más de 100 casas (imagen 1), con una población no superior a 500 personas, es interesante imaginar la llegada de tanta gente desde otras partes de Portugal, como también de Francia, Italia, Alemania o de Flandes.



DGPC/PNM

Imagen 1
Dibujo del siglo XVIII.

Este enorme edificio contenía un palacio real, con aposentos independientes para el Rey (torreón Norte) y la Reina (torreón Sur). Lo mismo pasaba en la fachada naciente para príncipes y princesas. Cada torreón tenía cocinas propias (piso subterráneo); despensas reales (planta baja); aposentos de camaristas o damas (primer piso); aposentos reales (piso noble); y para criados (tercer piso, los mezanines). Uniendo los aposentos del Rey y de la Reina, hay un pasillo con 232 m (el mayor pasillo palaciego de Europa) una especie de *promenade* donde la corte se paseaba y mostraba. En medio de ese pasillo se destaca una sala íntegramente revestida de mármoles de múltiples colores, llamada Sala de la Bendición. Era en esta sala donde el Rey se mostraba a la población tanto para el exterior como para el interior a través de una ventana centrada con la nave de la basílica, por medio de la cual asistía a la misa.

La basílica, con sus dos torres monumentales y su cúpula, domina la fachada principal al centro, funcionando como un núcleo del cual irradia todo el complejo. Íntegramente construida en piedras nobles de varios colores, su arquitectura y sus detalles merecen por su cuenta una visita. Ennoblecida por un conjunto de encargos de Flandes, Francia e Italia, de pintura y escultura,



DGPC/PNM

Ejemplo de un encargo de pintura *Inmaculada Concepción*, Sebastiano Conca, c.1730.



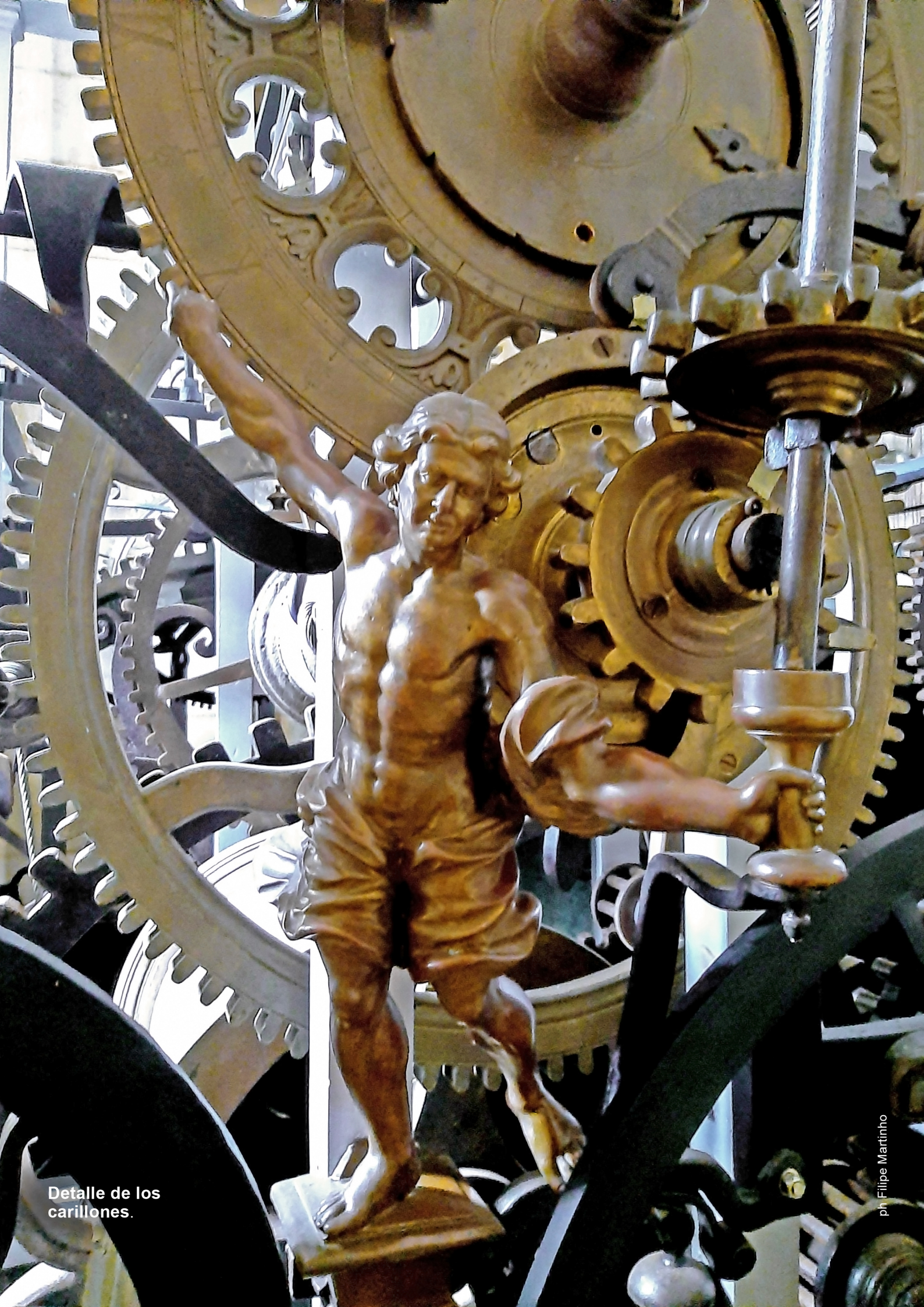
Ejemplo de obras pertenecientes al conjunto de escultura italiana.

que constituyen un impresionante compendio del arte europeo del siglo XVIII, donde se puede destacar el mayor conjunto de escultura romana fuera de Italia, 56 esculturas de los mejores maestros de la época, en mármol de carrara.

De estos encargos forman parte también los dos carillones encargados a Willem Witlockx, el más prestigioso fundidor de campanas de su tiempo, establecido en Antuérpia, y Nicolas Levache, importante fundidor de Liége. La construcción de un carillón de esta envergadura era muy dispendiosa. Según la tradición, un noble le dijo al Rey que sería demasiado oneroso la ejecución de un carrillón, diciendo después el valor del mismo, a lo que el Rey respondió: “Por ese precio, quiero dos”. Así, existen dos carillones, uno por torre; el de Witlockx en la torre sur y el otro de Levache en la norte. Es el conjunto de campanas históricas más grande del mundo, con 119 campanas de diferentes dimensiones, más de 200 toneladas de campanas por torre; que van desde 2,7 kg, hasta las mayores, en el piso más alto de cada torre, con 12 toneladas.

Aún en la basílica encontramos un conjunto de 6 órganos del siglo XVIII, pensados para funcionar como una orquesta. Por este carácter singular en todo el mundo, existen piezas musicales compuestas exclusivamente para Mafra.

Más allá de la naturaleza secular del edificio, existe un convento con capacidad para más de 300 clérigos. De las varias y notables dependencias, es importante destacar el hospital/enfermería y botica, por su rareza. Es el único testimonio preservado e *in situ* del mundo, y por eso se reviste de importancia documental indispensable.



Detalle de los carillones.

ph Filipe Martinho

Vanguardista, introdujo un sistema de triaje; se desarrolla por varios pisos, para los cuales eran clasificados los pacientes según la especialidad y severidad. El piso más alto se destinaba a los pacientes en convalecencia. Abajo, los enfermos en estado más grave y en el piso subterráneo, la morgue. En cada piso existían camas y gabinetes de las especialidades de la época, así como una capilla, porque se creía que ayudaría en la recuperación.

Por último, la biblioteca con su planta en cruz latina, de 90 m de largo, es casi una catedral del conocimiento. Si en Versailles existe el Salón de los Espejos, en Mafra existe la biblioteca. Los espejos y ventanas de Versailles son los libros en una perspectiva iluminista, como luz del conocimiento espiritual y científico. Lugar de invulgar e innegable belleza, con una importante colección de 40.000 volúmenes entre los cuales hay libros prohibidos de ese tiempo, aquí permitidos a través de una bula papal.



ph Filipe Martinho

Vista general de uno de los pisos del hospital/enfermería.

Con 1.200 divisiones; más de 4.700 puertas y ventanas; 29 patios dispuestos por un complejo arquitectónico conectado por kilómetros de de pasillos y más de 150 escaleras que permiten llegar a un mismo destino por varias formas diferentes. El Real Edificio es un coloso de la arquitectura e ingeniería posible gracias a la abundante riqueza proveniente del oro que llegaba de Brasil. Desde la nobleza de los materiales a la magnificencia, detalle y sofisticación del arte y de la arquitectura, con aportes desde Ludwig a Vicente Oliveira en la arquitectura, de Trevisani a Vieira Lusitano en la pintura; de Monaldi a Machado de Castro en la escultura; de Domingos Sequeira a Cirilo en la pintura mural; de Wilockx a Levache en los carillones y de Peres Fontana a Machado Cerveira en los órganos.

En palabras de Merveileux, en Mafra se asiste a la “metamorfosis de oro en piedra”. Materialización perfecta del arte escénico, espectáculo de representación del poder. Un conjunto tipológicamente diverso, coherentemente pensado y cuidadosamente ordenado, ejecutado sin interrupciones y sin improvisaciones, conformando así uno de los mejores ejemplos de “Obra de Arte Total”.



ph Massimo Listri/ Taschen

Vista de la biblioteca desde el crucero.

Info

www.palaciomafra.gov.pt
@palacionacionaldemafra
@pnmafra
Director: Mário Pereira
Autor: Filipe Martinho
filipemartinho@pnmafra.dgpc.pt

CURSO ONLINE

CONOCIMIENTOS BÁSICOS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA EN DOCUMENTOS HISTÓRICOS



VIRGINIA GONZÁLEZ

Ahora desde donde estés, podés acceder a nuestra plataforma online. Entrá en www.asinppac.com hacé click en actividades y buscá cursos modalidad online.



ASINPPAC
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

info@asinppac.com
www.asinppac.com



SARAH SCATURRO

entrevista

por Nacho Legari y Nico Valentini

ph Eileen Travell.

SARAH SCATURRO

Conservadora en jefe Eric and Jane Nord en The Cleveland Museum of Art.
Previamente, fue la cabeza en conservación del Costume Institute, del Metropolitan Museum of Art y conservadora textil en el Cooper-Hewitt Smithsonian Design Museum.
Sarah es candidata al doctorado en el Bard Graduate Center, investigando el desarrollo de la conservación textil en EEUU y Reino Unido.

Nacho: Hace poco comenzaste a trabajar en The Cleveland Museum of Art **¿cuáles son tus expectativas**?

Sarah: Ha sido interesante asumir mi nuevo rol como Conservadora en Jefe Eric and Jane Nord de The Cleveland Museum of Art, en medio de la pandemia. Me mudé de New York a Cleveland en abril y comencé el trabajo de manera remota. Afortunadamente, pudimos regresar al museo en junio y abrir las puertas al final de ese mes. ¡No hace falta decir que cualquier expectativa que tenía cambió desde el comienzo!

Sin embargo, aun con la pandemia, hay cosas que aún se alinean con lo que esperaba al incorporarme al museo. Primero, el equipo de trabajo es increíble. Tengo a cargo 5 laboratorios de conservación (Pinturas de Asia del Este, Objetos, Papel, Textiles y Pinturas Occidentales), también 3 áreas de preparación (impresiones y dibujos, fotografías y marcos), y un área de imagenes de conservación, biblioteca, oficinas administrativas y laboratorios analíticos. Aunque es difícil conocer a mi equipo a través de pantallas y detrás de las máscaras, puedo decir que felizmente nos estamos adaptando, y que nuestro trabajo en equipo no se vió comprometido. Todos con quienes trabajo son muy capaces, creativos y dedicados, así que es un lujo.

Después, llegué con varios mandatos que no han cambiado. Entre las metas del plan estratégico del CMA[1], está asegurar que el Departamento de Conservación tenga especialistas en cada tipología presente en los objetos de la colección. Sin embargo, la especialidad de fotografía no está cubierta por nuestro *staff*. Por eso, en el futuro, deseamos contratar un conservador de fotografía. También, entre nuestras metas está establecer un laboratorio analítico y contratar un conservador científico para poder aumentar nuestra capacidad de producir investigaciones significativas que provean data científica respecto a métodos, materiales y procesos. Debido al actual congelamiento en contrataciones, no podemos llenar estas vacantes pero siguen siendo metas a futuro.

Otra directiva por la que estoy muy emocionada, es trabajar estrechamente con mis colegas curadores para desarrollar nuestra relación con la Case Western Reserve University. Actualmente, llevamos a cabo un programa de historia del arte que incluye problemas de conservación, estoy emocionada de poder explorar futuras colaboraciones, especialmente porque CWRU[2] tiene un fuerte enfoque científico.

Por último, ¡aún con la pandemia estamos muy ocupados! Los programas de exhibiciones y préstamos de esta institución son muy activos y eso hace que no haya momentos aburridos. Tenemos muchos proyectos próximos, incluyendo dos exhibiciones en 2021 que muestran una examinación en profundidad de proyectos de conservación: “Revealing Krishna: Journey to Cambodia’s Sacred Mountain” y “Variations: The Reuse of Models in Paintings by Orazio and Artemisia Gentileschi.”

Nacho: **¿Cuál fue tu primer trabajo de conservación que consideres importante o relevante**?

Sarah: Es muy difícil elegir, pero diría cuando pude trabajar con la artista Sheila Hicks para su

[1] N. del T.: Museo de Arte de Cleveland, por sus siglas en inglés.
[2] N. del T.: Por sus siglas en inglés: Case West Reserve University.



ph Katerina Jebb

Sarah midiendo y realizando un reporte de condiciones de una capa pluvial. Sacristía de la Capilla Sixtina, Vaticano. Preparación para la exhibición *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination*.

exhibición "Weaving as Metaphor" en el Bard Graduate Center en 2006. En ese momento ya era la conservadora textil del Cooper-Hewitt, Smithsonian Design Museum (CH) pero porque había trabajado para el Bard Graduate Center instalando exhibiciones durante mi postgrado, me contrataron como consultora para montar los textiles de Sheila. Los textiles, que eran sus tejidos miniatura que creó durante toda su carrera como experimentos materiales, venían de todo el mundo, incluido el CH, el archivo de Sheila y muchos archivos privados. Hubo un momento muy mágico mientras estaba cosiendo un textil a un soporte, sentí a Sheila inclinarse y decirme que debería retejer una trama que se había escapado. Inmediatamente me congelé ¿qué debía hacer? Como conservadores se nos enseña a honrar el objeto y a los interesados. Ese pequeño tejido no pertenecía a Shelia o al CH, sin embargo supe que el factor más importante era honrar a la artista, Sheila; así que retejí la trama, ¡por supuesto, después de documentar el estado de la obra!

Nico: De pequeña **¿cuál fue tu relación con el arte**? ¿**Te gustaba visitar museos**?

Sarah: Crecí en Denver, Colorado. Amaba visitar museos pero nunca pude visitarlos tan seguido, 1 o 2 veces al año cuando iba con mis compañeros en las visitas escolares. Aunque disfrutaba de los dinosaurios del Denver Museum of Nature & Science, me enamoré mucho más del Denver Art Museum. Cuando tenía 13, mi papá nos llevó a mi hermano menor y a mí a recorrer Europa de mochileros, como turistas y para conocer a mi familia que vivía en Sicilia y Suecia. Recuerdo ver el *David* de Miguel Ángel y quedar asombrada. Después fuimos al Louvre y vimos la "Mona Lisa" de da Vinci. En ese momento no era el tumulto en el que se ha convertido creo, que hablo por muchos que nos impresionó ver ¡cuán pequeña, poco iluminada e inaccesible es en la vida real, la pintura que parece tan magnífica y gigante en la imaginación! La misma decepción sentí al ver *Los Girasoles* de Van Gogh por primera vez, ¡estaban tan marrones y tristes por el cambio en los pigmentos! Ahora, por supuesto, comprendo y agradezco como están ambas pinturas y como se conservaron y exhibieron.

Nico: **¿De dónde nace esta vocación por la conservación**? ¿**Siempre fue por los textiles**?

Sarah: Mi amor por los textiles y la moda comenzó bastante temprano. Siempre estaba disfrazandome, especialmente de estrellas de rock como Cyndi Lauper y Madonna. También tengo una funda de almohadón bordada en punto cruz, que hice a los 8 años cuando mi mamá me enseñó

a coser a mano. También me enseño a coser a máquina cuando tenia 12, ¡me acuerdo estar muy orgullosa de haber hecho un top que pude usar en mi primer día de escuela en 8vo grado! Me mudé a Japón después de la universidad y me enamoré de la gran cultura de ropa street style que estaba floreciendo allá. Eso fue en el 2000, justo en el pico del movimiento de estilo de *Ganguro* y *Kawaii*. En 2001 me mudé a New York ¡La capital mundial de la moda! Fue ahí que descubrí el Máster en Curaduría y Conservación de Textiles y Moda del Fashion Institute of Technology, y descubrí que podía construir una carrera de estudiar y preservar textiles y moda. Siempre fui aficionada a la historia, de hecho mi título de bachiller es en historia, y curiosamente como universitaria hice varios cursos de química porque disfruto mucho de la ciencia, también algunos de arte e historia del arte. Así, pude entrar en el programa de MA del FIT ya con todos los requerimientos de ingreso completos. Fue como si el programa estuviese pensado para alguien como yo, y cuando empecé supe que mi vida no iba a volver a ser la misma.

Nacho: Lograste un cambio muy grande en el laboratorio de conservación del Costume Institute en el Metropolitan Museum of Art. ¿**Cómo fue que las autoridades entendieron la importancia de ese espacio**?

Sarah: En retrospectiva, fue bastante sencillo e inevitable. Empecé con mi rol en el Costume Institute en 2012 como la única conservadora de moda estable, dirigiendo a varios conservadores temporales que trabajaban por contrato. La escala de los shows se fue haciendo cada vez más grande, lo que requería de más y más contratados. Después de más o menos dos años, tenía



Sarah conservando el collar *Memento Mori* **de Simon Costin** (**2006.354a–c**). **Este contenía garras de pavo en mal estado y cráneos de conejo con moho. El tratamiento involucró el desgrasado de las garras, la remoción del moho y luego el guardado permanente en una cámara de anóxia**.

suficiente información de eventos anteriores y futuros para demostrar que simplemente necesitábamos más gente de manera permanente. También había implementado varias políticas ideales de trabajo (como reportes de condición y digitalización estandarizados y aumentados los procedimientos de CIP como cuarentenas o anoxia), lo que significaba que necesitábamos más recursos para poder ejecutarlas. Agradezco que mi *manager* de ese momento, Harold Koda (en ese entonces, Curador en jefe) reconociera que era más ético y mejor para la moral de trabajo contratar conservadores de manera permanente, antes que extender sus contratos cada año. Entonces, para el 2014 el equipo había crecido a un *staff* permanente de tres, pero las exhibiciones continuaron en crecimiento, así que para el 2016 pude convencer a la administración que necesitábamos dos posiciones permanentes adicionales. Esto significó que, para cuando me fui a principio de este año, el departamento había crecido de un miembro permanente (yo) ¡a cinco! Y eran un magnífico equipo de conservadores. El ritmo del CI[3] puede ser enloquecedoramente rápido con grandes volúmenes de trajes y accesorios pasado por el laboratorio. Cada persona en el equipo es eficiente en mantenerse flexible, responsable, rápido y capaz de ir de un proyecto al siguiente en un abrir y cerrar de ojos. ¡El laboratorio definitivamente trabaja con los tiempos de la moda!

Nacho: Has trabajado con piezas de los diseñadores más importantes del mundo, ¿**cómo impacta eso en tus** *outfits* **cotidianos**?

Sarah: Mentiría si dijera que no me influye. Creo que mi exposición a la moda más exquisita del mundo ha generado dos cambios en lo que uso: primero, y quizás más sorprendente, ya no uso vintage. Uno pensaría que sería al revés pero mi ojo está tan entrenado a encontrar los daños y problemas de condición, que las cosas necesitan estar en un muy buen estado para que las compre. Además, soy alta (1,78 m) entonces mucha de la ropa vintage no me calza bien - y soy muy particular respecto a que la ropa me calce. Segundo, intento comprar menos pero de mejor calidad, cosas que puedo usar muchas veces. Por ejemplo, si algo me gusta mucho, compro varias a veces en diferente color o estampado. Realmente disfruto de ver moda y tengo buen ojo para identificar la ropa de diseñador en la naturaleza, así que me encanta ver qué usan los demás y cómo moldean su estilo.

Nico: Cuando trabajas como curadora de una exhibición, ¿**dejas de lado tu rol como conservadora y solo te concentras en la curaduría**? ¿**O ambas coexisten**?

Sarah: No creo que me sea del todo posible separar los roles. He curado 5 exhibiciones, incluyendo una en el The Metropolitan Museum of Art sobre materiales sintéticos usados en la moda. Al curar, me doy cuenta que mi "ojo de conservadora" me ayuda a tener una visión de la materialidad de los objetos que se mantuvo inexplorada. Cuando trabajo en mi rol de conservadora, mi experiencia curatorial me da empatía y contexto para con los objetivos del curador, aportando un espíritu realmente colaborativo al proyecto. Creo que siempre hay un tire y afloje en la relación entre conservador y curador. A veces, los curadores nos empujan a explorar formas de montaje o instalación por fuera de nuestra zona de confort, lo que con suerte termina en una experiencia de crecimiento personal sobre cómo afrontar nuestro trabajo. En la mayoría de las exhibiciones que he curado, terminé siendo conservadora y montajista porque sé cómo alcanzar el efecto exacto que estoy buscando.

Nacho: Has hecho grandes aportes al mundo de la conservación textil, ¿**hay algún otro campo que te llame la atención**?

Sarah: Volviendo a mi actual rol como Conservadora en Jefe Eric and Jane Nord del The Cleveland Museum of Art, estoy muy emocionada de aprender más sobre las preocupaciones y metodologías de de las disciplinas de conservación fuera de lo textil. Se que puedo estimular y apoyar mejor a mi equipo si tengo un entendimiento de cómo encaran la conservación de los objetos que preservan. Por ejemplo, el CMA es uno de los únicos 5 museos de Estados Unidos que tiene un estudio de conservación de pintura de Asia del Este. Es fascinante aprender cuán diferente es el acercamiento del de la pintura occidental. Por ejemplo, no tenía idea que los conservadores de pintura de Asia del Este envejecen artificialmente

[3] N.del T.: Instituto del Traje, por sus siglas en Inglés (Costume Institute).



Sarah como voluntaria en el Smithsonian Haiti Cultural Recovery Project, fue responsable del tratamiento de la Marianne Lehmann Voudo Collection. Esta pieza fue realizada por "Bizango secto".

sus telas y pastas para alcanzar un efecto específico y tangible en la forma en la que se comportan los materiales. También estoy aprendiendo más de los enfoques para conservar todas las pinturas, objetos, impresiones y dibujos, y marcos en nuestra colección. Por último, estoy investigando sobre la conservación de fotografía y la ciencia aplicada a la conservación, para poder entender mejor las necesidades y requerimientos para poder articularlos mientras busco contratar un conservador de fotografía y científico en conservación.

Nico: Hoy por hoy, a nivel global, ¿**Sentís que hay un cambio de conciencia en las personas respecto al cuidado del patrimonio**?

Sarah: Es una pregunta interesante. Creo que en el campo de la conservación, por lo menos en Estados Unidos, está seriamente cuestionado cuál debería ser el rol del conservador. En el pasado había una presión para que el consevarador sea un agente objetivo que debía ser imparcial y neutral. Pero creo que ahora todos reconocemos que la conservación no es un proceso neutral y que nuestras acciones son en realidad bastante subjetivas. En línea con esto, los conservadores en EEUU, se están cuestionando qué nos falta en la profesión, cuando mirás alrededor y ves que la mayoría de tus colegas son blancos de clase media alta. Como Sanchita Balachandran preguntó en su revolucionaria charla en el American Institute for Conservation en 2016: "¿Quiénes somos? ¿Los objetos de quién estamos conservando? ¿Por qué importa la conservación?".

Nacho: Sarah, *you're so cool*, fue una hermosa entrevista, quiero darte las gracias por ser siempre tan generosa. También quiero agradecer a Kelley Notaro Schreiber y a Mark Nylander del área de comunicación de prensa de The Cleveland Museum of Art y a mi amiga y colega Sol Barlcalde, conservadora textil, quien gentilmente tradujo la entrevista al español.



ph Melina Plottu

Una de las especializaciones de Sarah es el tratamiento de materiales sintéticos. Aquí está utilizando vapor frío ultrasónico para replastificar temporalmente un vestido de cloruro de polivinilo hecho por Betsy Johnson para *Paraphernalia*, con el fin de volver a darle forma.



LUCIANO GARBATI

entrevista

por Nacho Legari y Nico Valentini

ph Mariana Quartaruolo

LUCIANO GARBATI

Nació en Buenos Aires el 13 de marzo de 1973. Estudió escultura en las Escuelas Nacional y Superior de Bellas Artes en Buenos Aires. Realizó un Master de escultura en la RUFA, Roma, en 2001 y numerosos cursos de perfeccionamiento en las técnicas de talla en mármol, fundición de bronce, técnicas mixtas, además de cursos de teoría estética y profundización conceptual. Entre las numerosas muestras colectivas e individuales, destacan las realizadas en Fondo Nacional de las Artes, Centro de Cooperación Española, Centro Cultural Ricardo Rojas, MALBA, Museo de Artes Comparadas "Ernesto de la Cárcova", Museo Larreta, galerias ZavaletaLAB y Miranda-Bosch, entre otros. Actualmente expone en NYC.

Nacho: Para empezar, queríamos preguntarte ¿**en qué andas trabajando ahora**?

Luciano: La producción para mi es todo un tema, nunca terminé de estructurarme. A veces siento que no tengo la constancia que un escultor necesita. Es casi terapéutico plantearlo al principio de la entrevista... ¿A qué voy? Postergué por mucho tiempo llevar a gran formato algunas obras que tengo. Lo que hago es fruto de una adecuación por el espacio, por el mercado, porque se vende o no se vende. Son mis obras, pero internamente las vivo como bocetos. Cuando trabajo en un metro o un metro y algo, en realidad estoy pensando en otra dimensión, más grande. Por un par de palizas que me dio el mercado, por empezar con tamaños grandes, decidí achicar.

Ya preparé una base para llevar una de mis esculturas al tamaño que yo quiero que tenga. Es una escultura que está en mi Instagram, tiene unas protuberancias en la cabeza. La idea es que sea de 2,50 m, o 3 m. Ahora estoy en un estudio chico que no me permite trabajar en grande, pero llegué a un acuerdo con una escultora con la que yo trabajo, María Boneo, y voy a usar parte de su espacio para hacer mi obra. Se siente como empezar de cero, ya que saltar de un estudio a otro plantea ciertas dificultades.

Por otro lado, hice un boceto de un Maradona por las dudas, ya están haciendo monumentos y una cosa es decir "yo hago escultura" y otra cosa es mostrar un boceto y preguntar: ¿cómo lo ves?

Nacho: Ya teniendo la base del busto de Alfonsín.

Luciano: Si, hay gente que trabaja casi específicamente en monumentos. Para mí el monumento es una excelente oportunidad laboral, pero no es algo a lo que quisiera dedicarme, ¿me explico? Mi obra pasa por otro lado, no por la representación de tal o cual figura. Tampoco hay que desdeñarlo *a priori*. De esta situación en particular van a surgir varios monumentos y quería tener algo que pudiera presentar. Estuve trabajando en un boceto de aproximadamente 40 cm que ya está casi terminado y otro boceto más, pero es para una posibilidad remota, ni siquiera es mi obra. Alguien necesitaba una pieza geométrica, "tipo Mecano" me dijeron, y preparé un boceto para ver si gusta.

Nacho: Pero igual el tema del mercado del arte es esto que vos decís. Vos trabajás en una escultura que es de gran formato e insertar esa pieza en un mercado de arte no es lo mismo que trabajar una escultura o una pintura pequeña. No sé si hay muchos coleccionistas que tengan tanto espacio como para ese tipo de obras. Te limita mucho.

Luciano: Para colmo este, el nuestro. El mercado local para mi gusto es bastante mezquino; nadie quiere invertir. Creo que son pocos los casos donde hay verdadera apuesta. La del coleccionista, pero debería ser eso: una apuesta. Acá el mercado da vueltas sobre lo ya ubicado o consagrado. Y creo que muy a menudo se ubican de prepo determinadas producciones… el mercado tiene sus mecanismos y hay gente que es especialista en interpretarlos.

Nacho: Tengo un amigo artista con el que también hablábamos de esto. Comentábamos sobre lo beneficioso para él que un cierto museo le haya comprado obra y me respondió "si, la verdad que como currículum me viene bárbaro, pero en la parte económica tuve que subir la apuesta a partir de eso y yo ya no vendo obra como vendía antes. Se me fue el precio y no me compra nadie. Tengo

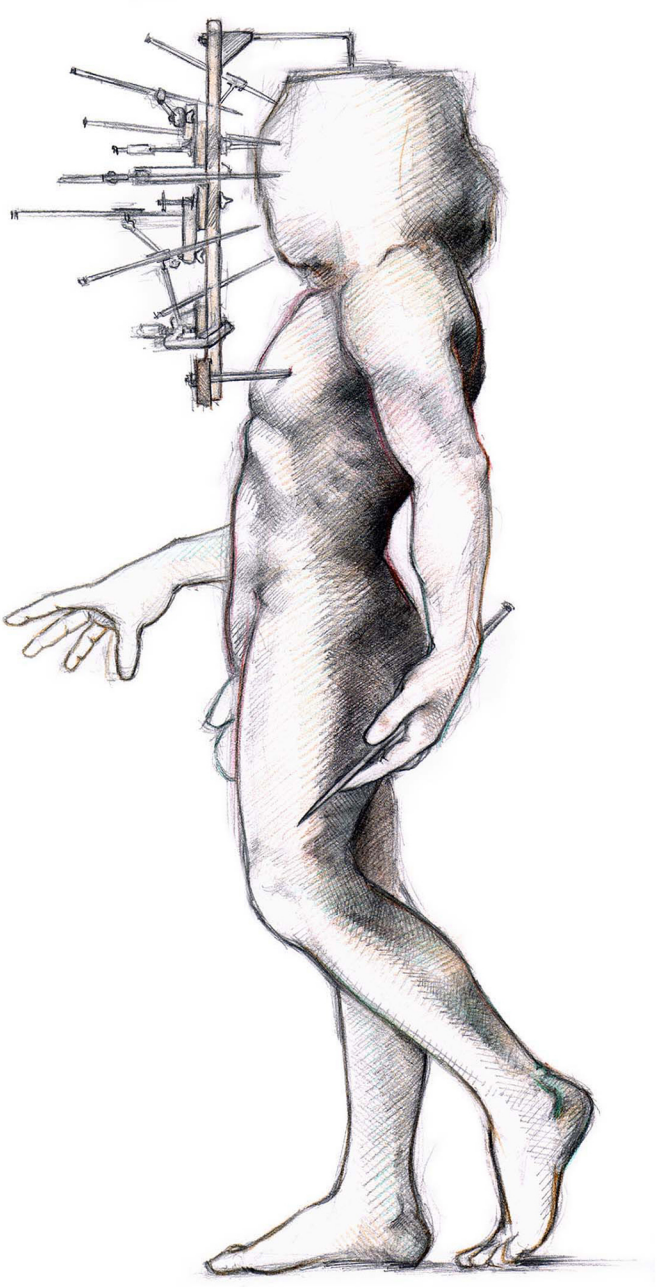


Imagen archivo Luciano Garbati

Boceto.
Lápices de colores sobre papel.

un tema ahí porque no puedo bajar el precio y tampoco estoy vendiendo".

Luciano: Acá la verdad es difícil, es muy complicado. De pronto, necesitas si o si un representante, ya sea un galerista, un *art dealer*, un *marchand*. Pero no hay mucha gente con ganas de apostar a la escultura figurativa, que es lo que hago yo. Por ejemplo, la *Medusa* estuvo 10 años en mi estudio. Yo comparto taller con un amigo: Fernando Brizuela, un artista que trabaja mucho con monstruos de marihuana (es lo más conocido de él). Tiene una gran capacidad para socializar y por eso pasan por el taller muchos actores relevantes del circuito: coleccionistas, curadores, galeristas, etc. La escultura pasó desapercibida. No digo que necesariamente tenía que llamar la atención, pero sí me parece que no hay en general mucho interés por la escultura figurativa porque pareciera ser obsoleta *a priori*.

Nacho: ¿**Vos te manejas solo**?

Luciano: Nunca tuve un galerista formal. Trabajé un tiempo con Hernán Zabaleta, eso fue lo único.

Nacho: La otra pregunta que te queríamos hacer es: ¿**cómo fue tu etapa de formación artística**? ¿**Qué te llevó a definirte como escultor**?

Luciano: Mi interés por el dibujo estuvo siempre. Formalicé ese interés en Italia, porque viví allá con mis padres a mis siete años.

A la hora de elegir una carrera estaba bastante perdido. Con ese antecedente, una profesora de la secundaria con la que trabamos amistad una vez terminados los estudios, me preguntó si no me animaba a elegir las bellas artes. No hizo falta mucho más para que me metiera en la Prilidiano Pueyrredón, luego hiciera 3 años de la Cárcova y me fuera a Roma después de haber estado en Carrara aprendiendo a tallar piedra. Eso lo hice porque mi viejo es de ahí, de Carrara y tengo familia allá, entonces era todo muy fácil para mí. Me interesaba particularmente aprender a tallar mármol y eso fue genial.

Volviendo atrás, en la Pueyrredón por ese interés en el dibujo pensé que iba a hacer pintura… hasta que agarré la arcilla, empecé a modelar y me dije "ni en pedo". Me atrajo tanto la materia como la vinculación con ella. Por ahí va a sonar un poco cursi, pero es casi una danza: involucrás el cuerpo entero en el trabajo. Está la materia ahí que exige determinados modos, cada una con los suyos que hay que aprender. Le das vuelta a la piedra de un modo, al metal de otro, a la arcilla de otro. Y así, moviéndote alrededor de la materia, vas construyendo esculturas.

Nacho: Supongo yo, tallar un mármol precisa otra fuerza. Debastar en etapas y luego pulir. Claro que si la escultura lo requiere.

Luciano: Sí, tiene muchos estadíos. De lo más



Luciano ultimando detalles en su taller.
Busto *Presidente Dr. Raúl R. Alfonsín*.
Mármol.

Imagen archivo Luciano Garbati

brutal a lo más sensible y más o menos tenés que manejarlos todos. Igualmente, uno podría delegar. Algunos artistas de lo más relevantes del arte contemporáneo ya son directores de orquesta, arquitectos. Raramente pasa esto cuando uno empieza, por eso es casi necesario aprender un montón de técnicas.

Nacho: Ahí está la parte del disfrute de uno. Siempre digo lo mismo, a mi lo que me gusta del arte, por ahí más que la obra terminada, es ver y disfrutar del proceso de construcción. Es fabuloso, desde el boceto hasta la pieza terminada.

Luciano: La concreción tiene un encanto muy particular y ser uno el vehículo de eso da una satisfacción muy particular, no sé cómo será delegándolo todo, hasta ahora nunca concreté una obra de esa manera.

Nacho: ¿**Sos de esos que nunca terminan la obra**, **que tiene que venir alguien y que te diga** "**che**, **ya está**, **dale**"?

Luciano: Escucho, soy de escuchar. Pero las decisiones son muy personales, muy internas. Tengo muy claro que terminar una obra es tomar una decisión, no otra cosa. Uno podría trabajar toda la vida en una obra. Muchas veces cuando terminas una pieza, al toque empezás a encontrar cosas con las que no estas conforme y te preguntás "¿Cómo resolví esto yo, así? ¿En qué estaba pensado?"

Nacho: Si ya está emplazada en un lugar ¿**después vas y te la autocriticás**?

Luciano: Obvio

Risas

Luciano: A ver, el problema también es ese. Dependiendo del grado de neurosis de cada uno, tenés que hacer un esfuerzo monumental para no centrarte en eso que no te atrae. Es difícil. La autocrítica es una virtud o un problema. Hay un equilibrio que hay que aprender a manejar; hay que entender que la obra está terminada, cerrar ese capítulo y seguir con otra porque ninguna obra va a agotar el espectro expresivo potencial, a lo sumo abarca un momento y con suerte cristaliza algo de ese universo simbólico que se pone en juego a la hora de producir.

Nacho: Si, pero la autocrítica es fundamental. Si no la tenemos, no avanzamos.

Nico: Una de las cosas que me llamó mucho la atención es este componente monstruoso que contienen algunas de tus esculturas. ¿**De dónde viene esta visión**?

Luciano: Cuando leí previamente la pregunta me llamó la atención. Entiendo que algunas cosas se pueden ver monstruosas, aunque no sé si pensaban en alguna en particular. No sé si lo definiría así. Yo siento que trabajo con operaciones que otorgan una fisonomía diferente al cuerpo: alteraciones, modificaciones, sustituciones, etc. Un espectro amplio de operaciones posibles que, en última instancia, diferencian los cuerpos que trabajo. En algunos casos son más explícitas, en otros casos menos. Yo no hablaría de eso de lo monstruoso.

Además, algo que para mí es interesante es que los cuerpos con los que trabajo suelen provenir de modos de la historia de la escultura. A mí me atraen, en particular el Manierismo y el Barroco italianos. Me cautivan y siento que uso, más o menos, sus tipologías. La historia del arte tiene modos particulares de la representación del cuerpo y yo elijo algunos, para después operar sobre ellos esas transformaciones de las que hablaba.

Igual, es una opinión, ustedes pueden sostener que es monstruoso y está bueno. Quiero escucharlo.

Nacho: Nico, hacete cargo.

Nico: Si, eso iba a decir. Es mío. Me llamó mucho la atención porque hay una de tus obras que tiene varias protuberancias que caen de la cara, o uno de los dibujos que tiene una estructura en la cabeza de la cual salen agujas que se clavan en el rostro. Pero esa estructura es parte del cuerpo, sale de ahí.

Luciano: Te digo algo sobre estas dos puntuales. La de las protuberancias es con la que voy a empezar a trabajar para llevar a otra escala, se llama *Vacuo*. Es un juego de palabras que involucra homofónicamente a Baco y lo vacuo, la vacuidad, el vacío. Esas protuberancias tienen que ver con la generatividad. Pueden ser frutos, pueden ser una explosión genital, incluso también neoplasias,



Imagen archivo Luciano Garbati

Vacuo.
Resina poliéster.

tumores. Para mí es interesante cuando una presencia es ambigua. Si las protuberancias tienen esa característica mejor, porque es ahí donde la curiosidad se mete para interrogar. Vos me decís: “tiene unas protuberancias ¿qué son?” y bueno, cada uno me dirá lo que puede ver y lo que le interesa mirar.

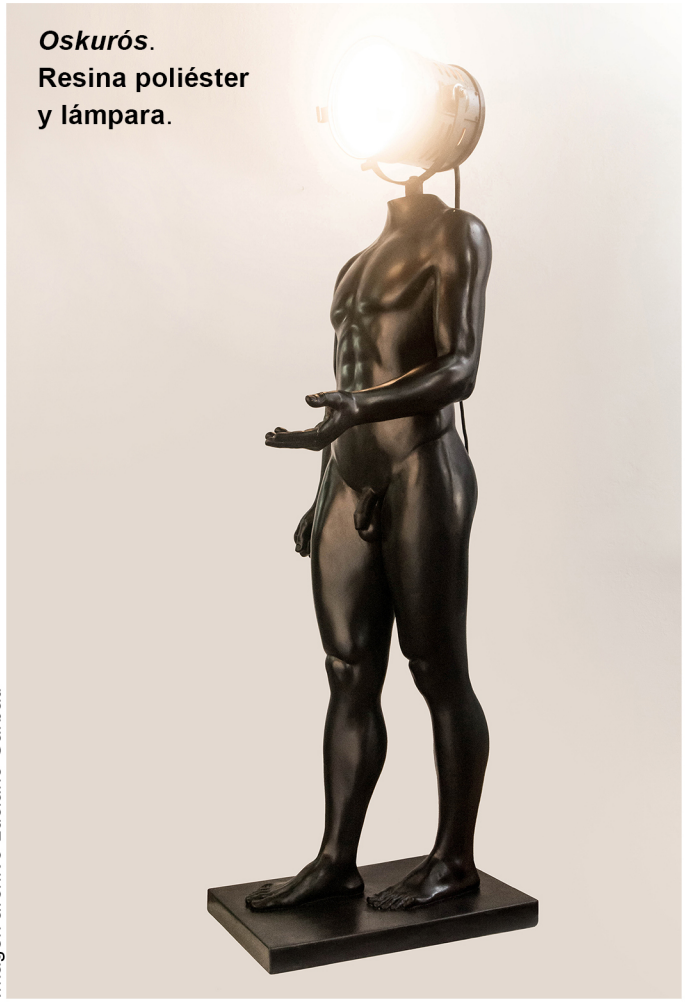
La otra tiene una estructura que se usa para hacer pasado a punto, cuando se quiere copiar una escultura determinada al mármol. Hay una herramienta que es como una aguja que se mueve y te da un punto de referencia que se va copiando de un original al bloque de mármol en el que se hace la copia. Así se hacen, por ejemplo, los rostros. No picás directo un mármol para llegar a un rostro porque te va a salir un mamarracho casi con toda seguridad. Y si es un rostro particular, más aún. Lo modelas y luego copias. Ese dibujo, que bien podría ser el boceto para una escultura (como muchos de mis dibujos), sería una figura a la que le faltaría la cara ya que estaría en proceso. Justamente, con todas esas agujas, lo que se tiene son las referencias necesarias para que se constituya ese rostro.

Para mi monstruosas son otras cosas.

Nacho: Pero, en definitiva, en el arte contemporáneo es como decís. La relación es entre el espectador y la obra y cada uno va a sacar su propia conclusión de lo que está viendo. Con estas protuberancias que mencionamos y el nombre de la obra que me hacía acordar a Baco, a mí me llevó a un racimo de uvas. Eso fue lo que yo vi.

Luciano: En el nombre está esa posible interpretación. El título, por lo general, es una clave de lectura; una posible, la que sugiere el artista. Entre muchas otras por supuesto.

Nacho: Justamente era una de las preguntas que teníamos para hacerte. La obra *Oskurós*. Te fuiste a la Grecia Arcaica a buscar algo, esto que contabas sobre la historia del arte. ¿**Por qué te**



Oskurós.
Resina poliéster y lámpara.

Imagen archivo Luciano Garbati

fuiste hasta allá a buscar un *kouros*?

Luciano: Mirá, yo venía trabajando con imágenes más referenciales al Manierismo y demás. En un momento me pregunté por qué otro lugar podría ir… El espectro de la historia del arte y de la escultura en particular lo tengo bastante presente y sé cuáles son las tipologías que a mí me atraen particularmente. El *kouros* es una figura que siempre me atrajo.

Nacho: Muy hierático.

Luciano: Totalmente. Aparte son los albores de la escultura en piedra. Empezar con el movimiento del *Laocoonte* es difícil, es un gran proceso también. Es como si hubiera sido "la humanidad" la que estuviera aprendiendo a hacer escultura y hubiera pasado por sus diferentes estadios. Los *kouroi* como un gran paso necesario, herático como bien decís, pero ya con los brazos separados del torso gracias al avance técnico y las posibilidades del mármol.

Entonces, la tipología la tenía presente, me atraía. Y esa figura en particular es una especie de homenaje a Heráclito, "el oscuro", así lo llamaban. Y esa figura que es negra, tiene una lámpara en la cabeza (ahí está la operación de la que hablaba) y lo que hace es impedirte mirar su rostro. Te enceguece, es una lámpara muy potente y te obliga a entrecerrar los ojos como como cuando miras al sol.

Nacho: Eso es lo que te hablaba antes, del proceso. Me encanta. Si te adentrás en eso, tiene una profundidad tremenda todo lo que vas trabajando. Desde donde empieza hasta donde termina.

Luciano: Si, quizás lo interesante es que yo no soy muy metódico. Yo admiro a mis compañeros artistas que lo son. Digo esto porque, no sólo no soy metódico, sino que soy de procesos poco fluidos. Las ideas que uno tiene y los trabajos en los que finalmente se involucra, por lo menos en mi experiencia, son bastante difusos al principio. La cosa va tomando forma a medida que vas involucrándote con el trabajo. Incluso a veces uno no tiene ni siquiera las ideas tan claras. Hay puntos de partida que adquieren cierta claridad y a partir de ahí vas viendo qué sale. Uno no tiene al 100% el control de lo que hace, hay cosas que se le escapan. Eso es lo interesante también.

Nacho: Es parte de todo, por ahí arrancás con una idea y terminás con otra cosa completamente diferente. A mí, particularmente, es una de las obras que más me gusta.

Luciano: Ah mirá, esa está en el taller, así que cuando quieras podés venir a verla. Cuando termine la pandemia.

Nacho: Vamos a hacer una visita, seguro.

Nico: Nombraste hace unos momentos que *Medusa* había estado bastante tiempo en el taller, hasta que de pronto pasó todo esto. ¿**Qué sentiste al ver el impacto masivo que tuvo esa escultura**? Porque hubo gente que incluso se tatuó tu obra. No conociéndote, tal vez, la tienen para siempre en la piel.

Luciano: Al principio era, e incluso lo es hoy, inverosímil. Como si no cayera. Lo que sí me toca particularmente (es muy concreto) es que recibí muchos mensajes. Hoy todos se pueden acercar a vos y contactarte. Con cada uno de ellos me conmuevo. Además, suelen ser sentidos, intensos. Ni hablar el hecho de que alguien se tatúe tu trabajo. Te preguntás "¿cómo pasa esto?". A lo que voy es eso: son momentos de conmoción, porque lo otro es inverosímil. No sé si internalicé que, por ahí, la obra alguien la vio en Corea. No sé cómo es eso.

Risas

Luciano: Además pensá que desde que empecé con la escultura que yo trabajo en Buenos Aires y estoy medio fuera del mercado. Me conoce la gente del medio porque somos pocos y escultores somos menos. Pero sacando eso, mis viejos y mis amigos, y ya. Por eso es muy raro, difícil de internalizar ese alcance. Cuando aparece un mensaje que dice "fui víctima de violencia de género" te quedás atónito. Una mujer me escribió contándome que fue testigo en el juicio a Harvey Weinstein, después de haberse desvelado la obra, ahí en Nueva York. Ahí es cuando se hace imposible no involucrarse emocionalmente, por ser alguien puntual que te está diciendo que le emocionó la obra o te da las gracias. Sigo diciendo que soy yo el agradecido porque es esa



Parte de un proceso de la obra.
Medusa (detalle).
Bronce.

Imagen archivo Luciano Garbati

vinculación emocional con la obra la que le da sentido.

Nacho: Me llama la atención esto que sucede con tu obra. Lo pensaste hace más de 10 años atrás y tal vez terminó siendo muy relevante para la lucha feminista, que hoy, por suerte, está mucho más visibilizada que hace 10 años.

Luciano: Si, 12 años para ser precisos. Ahora parece imposible no abordar la obra desde el feminismo. Lo cual no es un problema, al contrario. Solo lo es cuando la crítica parte del presupuesto erróneo de que la hice con el propósito de "homenajear" (si se quiere) al feminismo. Eso ocurrió en varias ocasiones. El feminismo existe desde hace mucho, pero en 2008 no tenía la presencia que ganó a fuerza de sostener sus luchas, era un fenómeno más "subterráneo" o por lo menos no tan masivo.

Estaba pensando e imaginando la idea de ponerse en la piel de ese personaje, una mujer, con el problema de esa alteridad específica de la que a lo sumo se puede tener alguna percepción intuitiva... No hay manera de sentir lo que siente el otro, sin ser el otro.

Empatía es una palabra clave para esta escultura ya que traté de imaginarme el mito desde la perspectiva de Medusa.

Algo hay ahí que surte efecto, si no, no hubiera provocado el impacto que provocó.

Nacho: Me interesa mucho esta reversión tuya del mito. Aparece Perseo y ella ni siquiera lo convierte en piedra. Le corta la cabeza. Eso me pareció buenísimo y que se puede relacionar con aquello que está muy presente en lo que vos decís sobre los periodos de la historia del arte. Fuiste a buscar un mito y lo traés al hoy.

Luciano: Es difícil y demandante como ejercicio. Respecto a lo del mito, este en particular tenía una relevancia personal. Viví cerca de Florencia cuando era chico y ahí íbamos a pasear los fines de semana, a Firenze. Si vas, la escultura de Benvenuto Cellini la vas a ver sí o sí cuando pasas por la Piazza della Signoria. Y si vas a la Galleria degli Uffizzi también vas a ver *La cabeza de Medusa* de Caravaggio. Eso quedó dando vueltas en mi cabeza.

El tema de la mirada para mi es fundamental, incluso cuando no hay ojos. Para mí es vital que haya mirada en la escultura. Es algo de la magia del arte, el otorgar un carácter casi imposible a un objeto. Mi nombre es Luciano, y Lucía es la patrona de la vista… si te fijás se la representa con los ojos en una bandeja, un plato o en las manos.

Uniendo estas dos cosas pensé en tomar la mirada de Medusa para trabajar una escultura. Luego apareció la idea de la inversión. Se trataba de pensar como estaría parada ella después de esa batalla en la que es agredida, él va a matarla.

Nacho: Ella estaba tranquila en su isla.

Luciano: Rodeada de esculturas que eran los tipos que fueron a matarla antes que Perseo y no pudieron. Parece en un sentido la patrona de la escultura.

Risas

Luciano: Todo eso es lo que traté de poner en esa escultura.

Nacho: Lo veo, es una escultura que tiene fuerza. Transmite eso, la postura, la mirada.

Luciano: Fijate que hay muchas obras maestras de la escultura en la que la mirada falla.

Nico: Yendo por esto que decís de la mirada, cuando vi *Oskurós*, por primera vez sentí que era como un cíclope. Como si fuera un solo gran ojo, que en parte tiene una conexión con la idea de la Ilustración sobre la mirada y la "iluminación", sobre lo que es ver y aprender del mundo. Llevándolo a una cosa muy diferente a lo que era tu idea original.

Luciano: No, no, pero tiene sentido. De hecho, podría entenderse a la figura como un faro, y el faro puede entenderse como un símbolo de la Ilustración. Es un proceso teleológico y progresivo. Ahí está el faro, ahí está la meta.

Nacho: **¿Qué pensás respecto de la recepción de la crítica**?

Luciano: Fue muy dispar. Sobre todo, cuando se inauguró allá en Nueva York, la gente diciendo "pará ¿qué hace este acá?". Ahí apareció una línea bastante agresiva, tanto en la apreciación de la obra como del gesto. Irritó un poco que la pusiéramos en frente de la corte criminal de allá. Lo gracioso es que eso lo decidí antes de saber que allí mismo se lo iba a enjuiciar a Harvey Weinstein. La obra se fue a EEUU en 2018, cuando explotó en las redes. Hicimos una muestra que pasó desapercibida. Apareció un Mecenas que quiso bancar la producción de un bronce si le encontrábamos un lugar. La artista Beck Andersen estaba al tanto de un programa de la Administración de Parques de Nueva York, que habilita a presentar obras para ser expuestas en espacios públicos de la ciudad. Había que buscar un lugar y me puse a recorrer. El Mecenas pidió que se ubicara preferentemente en el Downtown ya que la quería tener cerca. Salí a dar vueltas, me encontré que esta plaza tiene la particularidad de estar rodeada por la Corte de Familia, la Corte Civil y la Corte Criminal. Hay una inscripción en esta última que dice algo así como "Exacta e igual justicia para todos los hombres, más allá de su credo y condición". Y dice "*all men*". Por lo tanto, ya habiendo tenido muchas experiencias respecto de la recepción de la obra, muchísimos mensajes de mujeres que se sentían identificadas de algún modo o que encontraban algo en la obra que las interpelaba al punto de escribirme y decirme cosas respecto de la obra o tatuársela (!), la idea de Justicia desde la perspectiva de la mujer estaba muy presente. Por eso me pareció el lugar ideal para proponer. Eso fue en enero de 2019.

Propusimos ese lugar y, por suerte, nos lo dieron. La muestra iba a ser mucho antes, pero todo se complicó. Incluso estuvo a nada de coincidir con el juico a Weinstein.

Cuando se inauguró, la asociación era fácil. La gente se quejaba de que esto no representaba al #MeToo, como si yo hubiera dicho que quería hacer el monumento al movimiento. No fue ese el recorrido, fue en un sentido el inverso.

Nacho: Ahí está la clave, cuando la gente la elige. Nosotros estuvimos mirando críticas de personajes conocidos y fueron bastante duros.

Luciano: Jerry Saltz me dio con un caño.

Nico: Justamente de él hablamos con Nacho mientras leíamos.

Luciano: Porque, además, después de él todas las cacatúas empezaron a cacarear.

Nacho: Así funciona. Pero por eso para mí el reconocimiento viene de la gente. No de una persona que marca la tendencia.

Luciano: Esas son las perversiones del mercado.

Nacho: Cuando voy a ver una película y me dicen que es mala, digo "no", que me dejen a mí decidir. En definitiva, el arte te gusta o no te gusta.

Luciano: Hubo un *tweet* de una persona que ponía "debo confesar que la obra me gustaba, pero luego leí un artículo y ahora, la verdad, me parece medio mala".

Nico: Me llama la atención que tuvo la necesidad de decírtelo.

Luciano: A eso iba, porque, al fin y al cabo, lo que está haciendo Jerry Saltz es una suerte de *mansplaining*. Él siente que tiene la autoridad para decirle a la mujer que no se conmueva con eso porque eso es malo. Cuando en realidad hubo conexión emotiva con la obra más allá de cualquier crítica. Al principio me sentí muy agredido. Una cosa es la crítica de la obra, y esa, aunque cueste me la banco, otra cosa es la crítica de la obra y su emplazamiento desde la perspectiva del #MeToo. Primero había que averiguar un par de cosas: por ejemplo, se habló de dinero público involucrado, lo cual no cierto. Lo único que se pagó fue el bronce con el dinero del Mecenas. La Administración de Parques no pone un centavo. Te dan el espacio nada más. También se habló de la obra como si hubiera sido un encargo para homenajear, justamente, al MeToo… ¡es de 2008! El MeToo no existía.

Está desnuda y la tildan de escandalosa, pero si vas al Metropolitan todas las esculturas son desnudos. ¿Cuál es el problema? ¿Qué está en la calle? Sos un hipócrita. Después sobre el vello púbico. Y sí, ese pelo es un dolor de cabeza para la escultura. Miguel Ángel, por ejemplo, tenía un gusto particular por el ornato y, si se fijan en el *David*, hizo del vello púbico un ornato. Entonces al

representar el vello púbico o caés en el ornato o en un mamarracho informe. La decisión fue sacarlo… Las obras del neoclasicismo no tienen vello púbico, en la escultura es una interrupción molesta de las formas del cuerpo.

En fin, toda una serie de exageraciones.

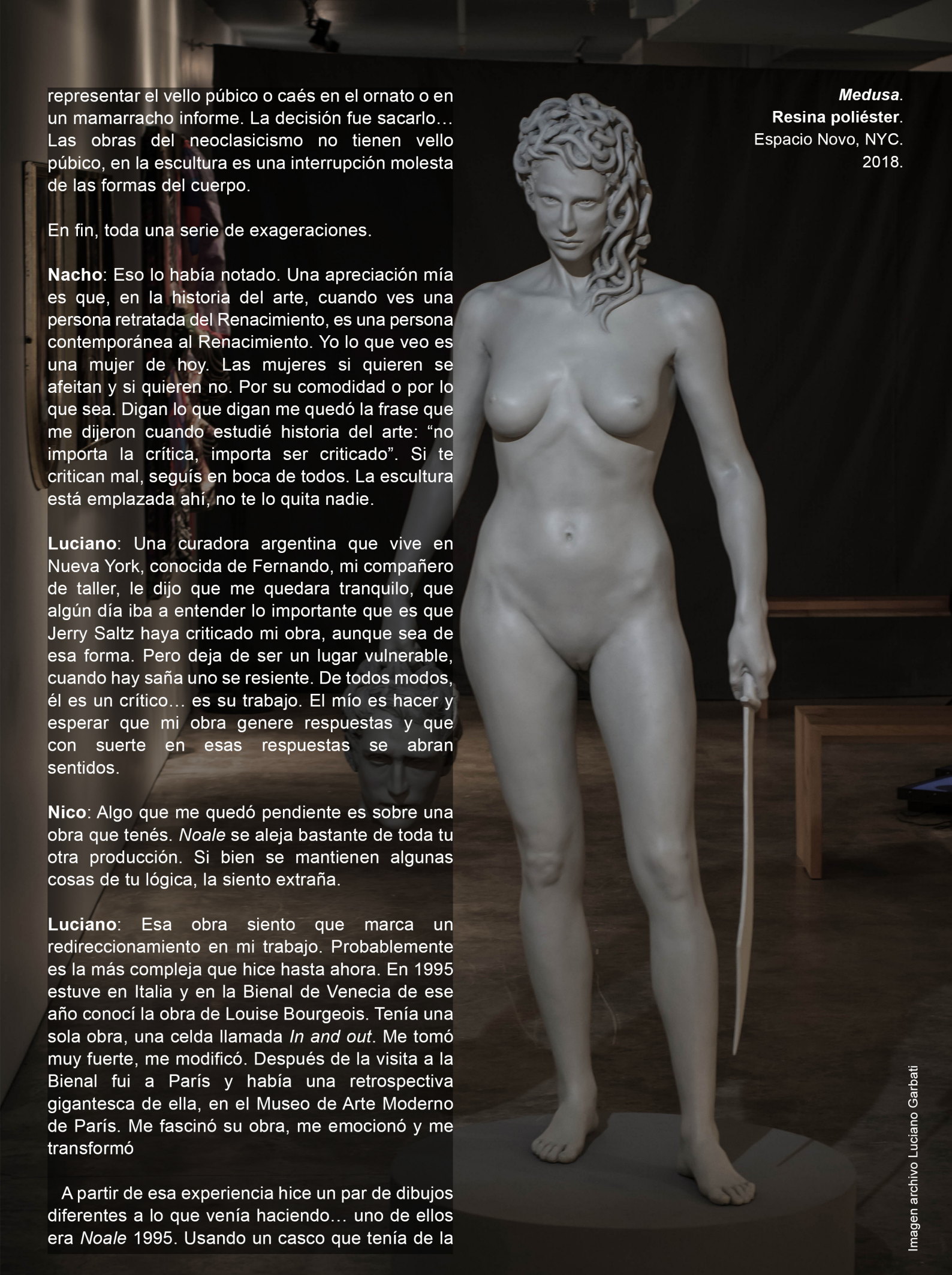
Nacho: Eso lo había notado. Una apreciación mía es que, en la historia del arte, cuando ves una persona retratada del Renacimiento, es una persona contemporánea al Renacimiento. Yo lo que veo es una mujer de hoy. Las mujeres si quieren se afeitan y si quieren no. Por su comodidad o por lo que sea. Digan lo que digan me quedó la frase que me dijeron cuando estudié historia del arte: “no importa la crítica, importa ser criticado”. Si te critican mal, seguís en boca de todos. La escultura está emplazada ahí, no te lo quita nadie.

Luciano: Una curadora argentina que vive en Nueva York, conocida de Fernando, mi compañero de taller, le dijo que me quedara tranquilo, que algún día iba a entender lo importante que es que Jerry Saltz haya criticado mi obra, aunque sea de esa forma. Pero deja de ser un lugar vulnerable, cuando hay saña uno se resiente. De todos modos, él es un crítico… es su trabajo. El mío es hacer y esperar que mi obra genere respuestas y que con suerte en esas respuestas se abran sentidos.

Nico: Algo que me quedó pendiente es sobre una obra que tenés. *Noale* se aleja bastante de toda tu otra producción. Si bien se mantienen algunas cosas de tu lógica, la siento extraña.

Luciano: Esa obra siento que marca un redireccionamiento en mi trabajo. Probablemente es la más compleja que hice hasta ahora. En 1995 estuve en Italia y en la Bienal de Venecia de ese año conocí la obra de Louise Bourgeois. Tenía una sola obra, una celda llamada *In and out*. Me tomó muy fuerte, me modificó. Después de la visita a la Bienal fui a París y había una retrospectiva gigantesca de ella, en el Museo de Arte Moderno de París. Me fascinó su obra, me emocionó y me transformó

A partir de esa experiencia hice un par de dibujos diferentes a lo que venía haciendo… uno de ellos era *Noale* 1995. Usando un casco que tenía de la



Medusa.
Resina poliéster.
Espacio Novo, NYC.
2018.

Imagen archivo Luciano Garbati



Noale.
Terracota y resina poliéster.

Imagen archivo Luciano Garbati

Segunda Guerra Mundial hice el primer boceto. La obra definitiva la empecé en Roma y luego me la traje para acá. Son 4 brazos de terracota con posiciones particulares de cada mano, que salen de un caparazón que esconde a su vez un ojo. De nuevo, el tema de la mirada. Es una figura compleja, está en tensión entre el pie apoyado en el caparazón y oprime desde arriba, y el aire que media entre ese cuerpo y el suelo. Es grande, de dos metros y medio.

Me encantaría exponerla más. Lo estuvo una sola vez en el Fondo Nacional de las Artes. El nombre es *Noale* 1995, porque es el año en el que tuve esa experiencia en Venecia y Noale el pueblito en el que paré.

Nacho: Si necesitás un modelo para una escultura avísame, que me encantaría ver y decir “ah mirá, ese soy yo”.

Luciano: Y mirá, el pie de esa escultura es el de mi viejo. No es casual.

Nacho: Me imagino, con lo que contás si, y me siento identificado. Ese pie es el papá de todos nosotros.

Risas

Nacho: La verdad Luciano, un gusto, si fuera por mí podríamos estar hablando sin parar. Nos encantó poder estar charlando un rato.

Luciano: Lo mismo digo y esperemos que pase rápido esta porquería para volver a la posibilidad de los encuentros (presenciales).

www.lucianogarbati.com
lucianogarbati



Noale (detalle).

ph Juan Pablo Castrillón



estamos
en tu **trabajo**

Hoy, somos cada vez más los que tenemos que trabajar desde nuestras casas.
Por eso desarrollamos la cobertura ideal para este momento tan
especial que estamos viviendo.

**No solo protegiendo tu vida y tus equipos informáticos,
sino también a tu grupo familiar.**

IDEAL PARA **EMPRESAS O AUTÓNOMOS.**

SANCOR SEGUROS | HOME OFFICE

sancorseguros.com.ar **0800 444 2850**

Nº de inscripción en SSN 0224 | Atención al asegurado 0800-666-8400 | **Organismo de control** www.argentina.gob.ar/ssn | SSN | SUPERINTENDENCIA DE SEGUROS DE LA NACIÓN



Busto de Sarmiento (detalle).
c. 1895. Victor de Pol.
Galería de los Bustos,
Museo Histórico Sarmiento.

ANÁLISIS DE LA INCIDENCIA DEL SARS-CoV-2 EN BIENES CULTURALES

Sistemas de desinfección. Fundamentos y estrategias de control.

Nieves Valentín, Dra. en Ciencias Biológicas. Asesora científica,
especialista en biodeterioro de bienes culturales. Madrid, España. m.nievesvalentinr@gmail.com
Alejandra T. Fazio, Dra. en Ciencias Biológicas, micóloga y liquenóloga.
Especialista en biodeterioro de Patrimonio. Instituto de Micología y Botánica INMIBO (CONICET-UBA),
Depto. de Biodiversidad y Biología Experimental (DBBE), Facultad de Ciencias Exactas y Naturales,
Universidad de Buenos Aires, Argentina. fazio.alejandra@gmail.com

ph Belén Corroppoli @belchtagram

Resumen: La crisis sanitaria desencadenada a nivel mundial provocada por la enfermedad Covid-19 causada por el virus Sars-Cov-2, llevó a los gobernantes a decretar una cuarentena que implicó el cierre de las Instituciones Culturales en todo el Mundo. Este trabajo tuvo como objetivo tratar la persistencia del virus en el ambiente y en los diferentes tipos de materiales, los tratamientos de desinfección utilizados para los bienes culturales y su entorno, y su uso adecuado para COVID-19. También se presenta un protocolo para el cuidado y preservación de bienes culturales que pueden estar contaminados, recomendaciones y posibles estrategias para la incorporación de profesionales a museos, archivos y bibliotecas, medidas a tener en cuenta para préstamos de libros a investigadores y público en general, recomendaciones para el montaje de obras en exposiciones al aire libre, y un protocolo para la incorporación de visitantes a los museos, archivos y bibliotecas y otros espacios culturales.

Palabras clave: SARS-CoV-2, coronavirus COVID-19, Bienes culturales, Protocolo, Museos, Archivos, Bibliotecas.

Introducción

Se denomina SARS- CoV-2 (*Severe Respiratory Syndrome*) a la enfermedad respiratoria ocasionada por el coronavirus tipo 2 (Co-2), y que se conoce como COVID-19 (*coronavirus desease*, detectada en 2019).

La urgente necesidad de eliminar una posible infección por coronavirus en objetos históricos o en el ambiente de edificios patrimoniales, ha generado en ocasiones, el uso indiscriminado de productos químicos y sistemas de esterilización, qué extrapolados del ámbito sanitario han podido representar riesgos para la salud y conservación de los bienes culturales. A todo ello, se ha sumado la dificultad de establecer protocolos de actuación debido a la falta de investigación científica, que avale la eficacia de técnicas para eliminar el COVID-19 y sus posibles mutantes en el Patrimonio cultural.

Cada procedimiento elegido, es dependiente de la particularidad de la institución, naturaleza de las colecciones, ubicación geográfica, recursos humanos y presupuesto disponible. Por consiguiente, es necesario una gestión que coordine el mayor número de aspectos implicados.

En el presente artículo, se expone el fundamento teórico-práctico de los procedimientos de desinfección en museos, archivos o bibliotecas, incluyendo sus ventajas e inconvenientes. Todo ello, se complementa con medidas a tener en cuenta en la reapertura de instituciones culturales, que dependerá de la diferente evolución de la pandemia en cada región o país.

¿**Qué es un virus**?. **Singularidad del COVID-19**

Un virus es un agente infeccioso formado por una cadena doble de ADN (ácido desoxirribonucleico), o sencilla de ARN (ácido ribonucleico), cubierto por una estructura de proteínas. Solo puede reproducirse en el interior de la célula a la que invade. En el caso del COVID-19, se trata de ARN cubierto por una capa lipídica y una "corona" de espículas de proteínas. Esa envoltura "grasa" permite que el virus sea sensible a los tensoactivos iónicos, detergentes, compuestos alcohólicos y clorados, que disuelven los lípidos e inactivan el virus. También le afecta la alta temperatura.

El COVID-19 está sujeto a mutaciones a corto y largo plazo, que están siendo intensamente investigadas, para determinar tratamientos y establecer medidas de protección para la salud. Los criterios de actuación están cambiando con celeridad en función de los hallazgos.

Mecanismo de infección del SARS-CoV-2

El virus (huésped) necesita entrar en una célula (hospedador) para sobrevivir. Es un proceso altamente específico (Fig. 1). Sigue un patrón que incluye:

1. **Adsorción**. El virus se adhiere a la célula para entrar y depositar su material genético. Las proteínas de las espículas del SARS-CoV-2, Glicoproteína S, se unen a la proteína específica de la célula, ACE-2, de la mucosa oral principalmente. Se requiere una complementariedad como una llave con su cerradura.
2. **Penetración**. La membrana de estos virus es

de la misma naturaleza que la membrana celular, por lo que puede ocurrir una fusión de membranas que facilita la penetración.

3. **Pérdida de la capsula externa**. Se pierde el material que recubre la cadena del ARN viral. El material genético queda libre dentro del citoplasma celular.
4. **Síntesis y replicación**. El virus dentro de la célula utiliza sus elementos para replicar el ARN viral y sintetizar las proteínas necesarias.
5. **Ensamblamiento**. El citoplasma de la célula se llena de copias de ARN del virus y de proteínas que se van ensamblando. Cada nueva copia del ARN del virus se protege con una nueva envuelta creada a partir de componentes de la membrana de la célula que ha infectado.
6. **Liberación**. Los nuevos virus se liberan a través de la membrana de la célula y se movilizan para infectar otras células. Pueden salir virus mutados.

¿Cómo se puede determinar la persistencia y viabilidad del COVID-19 en los materiales históricos y en el ambiente?

Los bienes culturales pueden sufrir contaminaciones por SARS-CoV-2. Los objetos infectados denominados fómites, actúan como "vectores pasivos", pudiendo transferir el patógeno de una persona a otra debido al contacto con las superficies contaminadas, que actúan como transmisoras intermedias.

El procedimiento más eficaz para identificar partículas virales en superficies, es el análisis de su carga genética por medio de la PCR (*polymerase chain reaction*). No siempre es posible, porque depende de la cantidad de carga genética del virus en el material. Puede que sea pequeña y casi indetectable por la PCR. Sería un falso negativo. La técnica sería útil también para determinar la eficacia de un producto de limpieza o

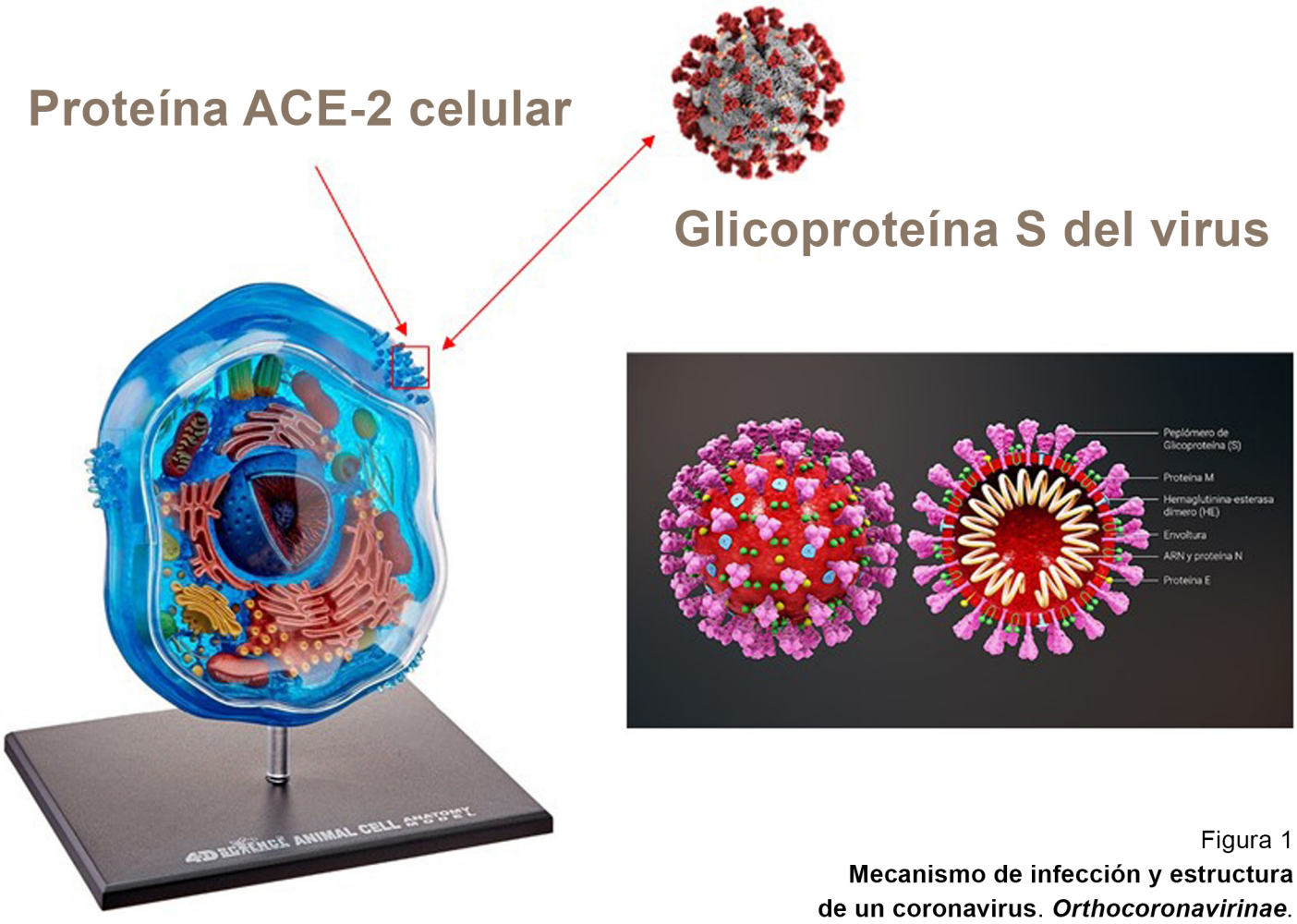


Figura 1
Mecanismo de infección y estructura de un coronavirus. *Orthocoronavirinae*.

Ilustraciones gentileza de las autoras - https://www.wikiwand.com/es/Orthocoronavirinae

procedimiento de desinfección, en materiales con carga viral significativa.

En caso de que la carga viral por PCR sea alta y fuera necesario estimar la viabilidad de las partículas de COVID-19, se podría medir mediante el uso de cultivos celulares. Algunos trabajos también han evaluado la estabilidad de SARS-CoV-2 y SARS-CoV-1 en aerosoles y diferentes superficies valorando sus tasas de descomposición (van Doremalen et al, 2020). En ambos tipos de virus, los datos obtenidos fueron similares en aerosoles, con estimaciones medias de alrededor de 2.7 horas.

En materiales históricos, no se han obtenido datos científicos contrastados sobre la viabilidad y permanencia del COVID-19. Tampoco existen datos de la eficacia de los métodos de desinfección para los materiales o el ambiente en museos, archivos o bibliotecas. Para paliar este problema, recurrimos a resultados validados en el ámbito sanitario. Según los autores se pueden observar resultados distintos.

Kampf, et al. (2020), aporta datos expresados en la Tabla 1, referidos a ensayos realizados con otros coronavirus; SARS-CoV y HCoV (coronavirus aislado de humanos). Es esperable que el comportamiento del COVID-19 sea similar, aunque no exacto.

Según Kampf, et al. (2020), un objeto puede permanecer infectado por diferentes coronavirus hasta 9 días, por lo tanto, parece indicado y sencillo, mantener aislado un objeto histórico con posible contaminación por COVID-19 durante 10 - 15 días. En caso de que el objeto haya estado expuesto a un ambiente húmedo (superior a 60% HR) y poco ventilado, no se recomienda su aislamiento en bolsa de plástico, ya que podría emitir humedad y dar lugar al desarrollo de hongos y bacterias en breves días.

Los datos ofrecidos por el Ministerio de Sanidad

Tabla 1

Persistencia y viabilidad del virus SARS-CoV y HCoV en diferentes superficies según Kampf, et al. (2020).

MATERIAL	VIRUS ENSAYADO	TEMPERATURA ºC	TIEMPO (días)
Metal	SARS-CoV	Ambiente 20-22	5
Madera	SARS-CoV	Ambiente 20-22	4
Papel	SARS-CoV	Ambiente 20-22	1-4-5 dependiendo del virus aislado
Vidrio	SARS-CoV	Ambiente 20-22	4
Cerámica	HCoV	21	5
Plástico	SARS-CoV	22-25	5
Guantes de látex	HCoV	21	1

MATERIAL	TEMPERATURA (ºC)	HUMEDA RELATIVA (HR%)	TIEMPO
Madera	22	60	1-2 días
Textil	22	60	1-2 días
Vidrio	22	60	1-2 días
Plástico	21-23	40	72 horas
Papel moneda	22	60	≥ 4 días
Acero inoxidable	22	60	≥ 4 días
Papel (folios)	22	60	3 horas
Cobre	21-23	40	4 horas
Cartón	21-23	40	8 horas
Aire	-	-	3 horas ambientes cerrados

Tabla 2

Persistencia y viabilidad del COVID-19 en diferentes superficies. **Ministerio de Sanidad de España**.

de España, indican la incidencia de la humedad relativa en los resultados (Tabla 2).

Las condiciones ambientales deben tenerse en cuenta. Karsten, et al., 2020 (Canadian Conservation Institute), indicaron la incidencia de la humedad relativa (HR%), temperatura (TºC) y pH en la persistencia del virus de la influenza:

- En un rango 20-30% de HR, se prolonga la virulencia. El polvo levantado con baja HR puede ser nocivo ya que se convierte en aerosoles de polvo con virus adheridos.
- Con una humedad creciente, 40-60%, y a 80%, se acorta la persistencia viral.
- La humedad moderada, 50-60%, mejora la transferencia del virus.
- Inferior al 40% se reduce la transferencia de la carga viral.
- Las superficies lisas permiten una transferencia mayor que las superficies porosas.

La temperatura inferior a 4ºC prolonga la actividad viral. La TºC superior a 60ºC destruye el virus. Un pH muy ácido o alcalino favorece la inactividad del virus.

Los hongos y bacterias ambientales que contaminan materiales históricos tienen un comportamiento distinto al coronavirus con relación a la HR%. A mayor HR%, tienen mayor actividad biológica, y les favorece también el contenido de agua (higroscopicidad) de los materiales que infectan (Valentín, 2010). De igual modo, es diferente, su viabilidad en los soportes. A una HR 60-80%, TºC de 22-25ºC, los microorganismos ambientales tienen mayor persistencia y viabilidad en soportes rugosos, porosos, e higroscópicos, según el orden decreciente: papel, textil, cartón, plástico, vidrio, cerámica y metal. El análisis de la permanencia y viabilidad de los microrganismos ambientales en papel y textil de superficies rugosas, fibras abiertas y alto contenido de celulosa pura, ha dado lugar al diseño de biosensores como sistemas de alerta precoz del desarrollo microbiano en bienes culturales delicados (Valentín et al., 2017).

El aire acondicionado. ¿**Un riesgo añadido**?

Muchos de los estudios al respecto no son aún concluyentes. Uno de los mayores riesgos de infección podría ocurrir en espacios cerrados de pequeñas dimensiones, con techos bajos y equipos de aire acondicionado que simplemente recirculan el aire interior. El aire debe entrar del exterior filtrado y salir al exterior estableciéndose un número adecuado de renovaciones de aire. La temperatura y la humedad deben ser tenidas en cuenta.

Algunas propuestas consisten en incrementar el número de renovaciones de aire por hora para favorecer todo lo posible, la ventilación en las salas del museo. No obstante, esto podría modificar el equilibrio temperatura-humedad afectando a las obras.

La ventilación natural, apertura controladas de ventanas y puertas, sistemas pasivos de ventilación, es recomendable para evitar la multiplicación de hongos, bacterias y virus que se produce en espacios cerrados, pero no siempre es posible aplicarla en museos y archivos. Ello, podría modificar también la estabilidad de las condiciones ambientales, si son adecuadas, y los objetos históricos podrían recibir un mayor impacto de la irradiación solar y entrada de insectos si no se dispone de barreras o filtros apropiados.

Los sistemas de aire acondicionado en un edificio de interés cultural con visitantes, no deben suponer un riesgo alarmante siempre que el mantenimiento sea adecuado, y se sigan las normas sanitarias establecidas dirigidas a trabajadores y público en general; uso de mascarillas, distancia física, higiene de manos, y número reducido de visitantes.

En resumen, sería adecuado:

- Reforzar al máximo el sistema de limpieza y mantenimiento de los equipos de aire acondicionado. Incorporar siempre que sea posible filtros para retener al menos partículas sólidas y microorganismos. Los filtros que retienen también partículas víricas son costosos.
- No dirigir el impacto del aire acondicionado hacia las obras porque podría deshidratarlas, ni tampoco hacia la altura media de los visitantes porque el flujo de aire podría influir en la diseminación de posibles virus exhalados en su entorno.
- Mantener las salas con la menor carga viral posible proveniente de las personas que visitan o trabajan en el edificio, las cuales deben atender las medidas sanitarias recomendadas.

Algunos sistemas de aire acondicionado proporcionan aire purificado de alta calidad, utilizando filtros HEPA (*High Efficiency Particulate Air*), capaces de retener partículas sólidas y microorganismos. Puede acoplarse luz ultravioleta para su total esterilización. Las salas blancas y quirófanos de hospitales, utilizan filtros HEPA y aplican un flujo laminar o turbulento del aire para movilizar los gérmenes hacia el lugar donde sean atrapados o destruidos. No obstante, esos filtros y su mantenimiento son costosos, por lo que no es asumible por muchos museos, archivos y bibliotecas.

En caso de limpiar los conductos o filtros del

sistema de aire acondicionado con alguna técnica, UV, ozono, o producto químico, debe garantizarse que no actuará en presencia de personas, ni impactará en objetos históricos.

Existen equipos portátiles que filtran el aire de una sala y lo esterilizan ayudando a la disminución de su carga microbiana. No obstante, no está demostrado que esterilicen el COVID-19 y su eficacia depende de las dimensiones de la sala.

Los visitantes y trabajadores no deben ingresar partículas de polvo con contaminantes, adheridos a su calzado. Una alfombra a la entrada del edificio con desinfectante, y provista de un material absorbente, para el secado de suelas antes de entrar, sería siempre adecuado, en tiempos de COVID y de normalidad.

Tratamientos de desinfección más utilizados para eliminar el COVID-19. **¿Son una necesidad o un riesgo**? **Ventajas e inconvenientes**.

Con relación a los equipos disponibles para la eliminación de gérmenes del aire y de superficies, no se dispone de datos científicamente validados en el ámbito de los bienes culturales. Consideramos que actualmente existe una necesidad de erradicar el COVID-19 y que ello supone un riesgo.

La eficacia y el riesgo de un tratamiento para eliminar el COVID-19, o sus mutantes, depende de:

- Dosis aplicada
- Tiempo de exposición
- Vulnerabilidad de las personas u objetos
- Entorno ambiental y sus parámetros; TºC, HR%, ventilación
- Peligrosidad del producto o sistema
- Método de aplicación

En general, a mayor eficacia desinfectante mayor riesgo para la salud y los bienes culturales.

Los sistemas y tratamientos de desinfección se pueden resumir:

1. **Lámparas ultravioleta** (**UV**)

La luz ultravioleta es una radiación electromagnética. Según su longitud de onda podemos distinguir varios tipos; UV-A, UV-B y UV-C. Trabajan con una energía determinada por fotón que se mide en electronvoltio (eV), o en mW/cm^2. A menor longitud de onda y mayor energía, la radiación UV es más eficaz como biocida y más agresiva para la salud.

Mecanismo de acción

La radiación UV, en función de su energía y ciclos de aplicación, es ionizante, rompe enlaces químicos y puede oxidar moléculas. Altera el apareamiento de las bases del ADN y ARN de gérmenes infecciosos, los inactiva y elimina. Tiene capacidad mutagénica. Produce daños en el ADN de las personas expuestas inadecuadamente, pudiendo causar cáncer y quemaduras en la piel y retina ocular.

Equipos UV para la desinfección de objetos y ambientes

El mercado dispone de equipos que se están proponiendo para su aplicación en Patrimonio cultural.
Pueden utilizar diferentes tipos de lámparas:

- Lámparas de ultravioleta UV-A (onda larga)

  Emiten una de longitud de onda entre 400-315 nanómetros (nm), y 3,10-3,94, energía por fotón (eV). Producen un tipo de luz que atrae a los insectos. Se conocen como lámparas actínicas.

- Lámparas de ultravioleta UV-B (onda media)

  Trabajan con una longitud de onda entre 315-280 nanómetros y 3,94-4,43 eV. Se utilizan para combatir enfermedades dérmicas entre otras.

- Lámparas de ultravioleta UV-C (onda corta)

  - Emiten una longitud de onda entre 280-100 nanómetros y 4,33-12,40 eV. Son fuentes de radiación muy intensas con alta capacidad biocida y peligrosas para la salud. La radiación para eliminar microorganismos de amplio espectro se centra en torno a 254

nanómetros. Una exposición de una hora a 260 nm y 90 mW / cm^2 ha resultado eficaz para inactivar cepas de SARS (Karsten, 2020).
- Se pueden aplicar en combinación con el ozono.
- Existen equipos que pueden suministrar aire esterilizado por lámparas UV-C.
- Se han incorporado a equipos de desinfección del aire, filtros HEPA.

- Tecnología LED. (LRD UV)

Se han desarrollado fuentes de luz UV-C de tipo LED. Utilizan materiales semiconductores con la ventaja de obtener aumentos significativos en la potencia de salida. Tienen una mayor vida útil y eficiencia.

Ventajas de la radiación UV-C

Según los valores de longitud de onda y energía de emisión que van en razón inversa, se indica:

- Esteriliza la superficie de los objetos que están expuestos directamente a la radiación UV. Debe tenerse en cuenta el tiempo de tratamiento, tipo de lámpara UV y vida útil de la misma.
- Es eficaz para esterilización de material de laboratorio u objetos no históricos.

Inconvenientes

- No se puede aplicar en presencia de personas ni bienes culturales. Altera las propiedades químicas y físicas de los materiales, principalmente los orgánicos. Produce oxidaciones y envejecimiento.
- Cualquier área del objeto expuesto al UV y que quede oculta a la radiación directa, no debe considerarse esterilizada.
- Cómo sistema de desinfección de libros no históricos tampoco es eficaz, solo actuaría en la cubierta y en cada página expuesta.
- La capacidad de penetración de la radiación UV es determinante. Por ello, el grosor y geometría del objeto limita la eficacia del tratamiento. Las capas de polvo sobre el objeto, disminuye la eficacia de la UV.
- Desnaturaliza el ADN. Colecciones de historia natural, y restos antropológicos tratados con UV, no podrían ser identificados e investigados genéticamente.
- Puede suponer un grave riesgo para la salud; alteraciones dérmicas, oftalmológicas y cancerígenas en personas expuestas, o que lo apliquen sin la protección adecuada.

Existen equipos móviles con control remoto, que se ubican en una sala para desinfectar el aire y los objetos en ausencia de personas. Son costosos y no está científicamente contrastada su eficacia. Los objetos de diferentes tamaños situados en la sala, pueden apantallar la radiación, por lo que la eficacia de desinfección del aire es limitada. Tampoco sería útil para las zonas de objetos ocultas al UV.

2. Ozono

A temperatura y presión ambiental, el ozono es un gas cuya molécula, (O_3), está compuesta por tres átomos de oxígeno. Es un potente oxidante. Desprende un olor característico que se percibe en una concentración de 0.02-0.005 ppm. No posee coloración, aunque en grandes concentraciones puede tornarse azulado. Es un biocida eficaz para la desinfección de ambientes y superficies en espacios cerrados.

Mecanismo de acción

Es altamente oxidante, reacciona, con los lípidos y proteínas que conforman hongos, bacterias y virus. Destruye las membranas celulares de hongos y bacterias en breve tiempo. Incide en las cadenas de bases del ADN y ARN. Como consecuencia, altera el material biológico y consigue eliminar un amplio espectro de gérmenes. Para erradicar virus estables y algunas esporas de bacterias resistentes se requieren concentraciones de 20 ppm, HR superior al 60% y varias horas de tratamiento. El límite de exposición para personas (TLV) es 0.1 ppm.

La Organización Mundial de la Salud ha establecido riesgos para la salud, concentraciones de ozono en el aire superiores a los 240 µg/m^3

durante más de ocho horas.

Ventajas

- Eficaz biocida para materiales y objetos que no tengan valor cultural, por el riesgo de deterioro.
- Uso rápido
- Desinfecta objetos y ambientes
- Esteriliza eficazmente objetos utilizados por personal infectado; textiles, mobiliario y otros materiales contaminados.

Inconvenientes

- No se puede aplicar en presencia de personas ni de bienes culturales debido a su alta capacidad oxidante. Altera las propiedades químicas y físicas de los materiales históricos, principalmente los orgánicos.
- Puede ocasionar graves oxidaciones irreversibles, en numerosos materiales orgánicos incluso a una exposición de ozono de 0.1 ppm.
- A concentraciones de 0.05 ppm, puede causar irritación en la piel y los ojos. También, dolor de cabeza, irritación de mucosas nasales y garganta y congestión pulmonar. Exposiciones durante largo tiempo puede tener efecto cancerígeno.
- El ozono puede interferir con partículas y moléculas del aire produciendo químicamente otros elementos nocivos para la salud y los materiales históricos.

Terminada la desinfección, el ozono se elimina como oxígeno. La norma española sobre recomendaciones de seguridad en generadores de ozono para tratamiento de aire, corresponde a UNE 400-201-94.

Hay equipos que combinan UV y ozono, programables y que actúan con control remoto. (Fig. 2). Tanto la UV como el ozono, podrían ser utilizados en un edificio de interés cultural en áreas libres de personas y obras de arte; oficinas (con posible riesgo para equipos informáticos), pasillos, ascensores, restaurantes, cuartos de baño, etc.

3. Choque térmico como posible tratamiento rápido de emergencia

El choque térmico por calor se ha aplicado para eliminar insectos en bienes culturales; libros, textiles, objetos de madera (Strang, 2001). Las temperaturas superiores a 50ºC son eficaces para erradicar insectos. El choque térmico por baja temperatura, en un rango -10 y -30ºC, aunque también es efectivo para eliminar insectos, no elimina microorganismos, los cuales, paran su actividad, pero se mantienen conservados y disponibles para recuperarlos cuando sea necesario.

El tratamiento para erradicar insectos, consiste en cubrir el objeto con un textil de algodón e introducirlo en una bolsa de plástico de polietileno cerrada herméticamente. Se pretende que el objeto no pierda humedad y se minimicen posibles

Figura 2
Equipos de desinfección: **ozono y combinados**, **ozono y UV**.





Imágenes gentileza de las autoras
https://www.google.com/search?q=ca%C3%B1on+de+ozono - https://www.google.com/search?q=equipos+ozono+UV+amazon&tbm

alteraciones por una contracción excesiva del material que lo conforma. Una vez empaquetados los objetos en plástico, deben ser expuestos a temperatura 50-60ºC, durante 16 horas, que puede variar en función del tipo de insecto y las características del objeto. Se pueden emplear cámaras térmicas para colecciones de objetos, algunas poseen ventiladores de circulación de aire caliente.

En el caso del COVID-19, una temperatura de 60ºC lo inactiva y erradica. Como consecuencia, un choque térmico a 60ºC desinfectaría colecciones de libros o textiles. El método de aplicación sería idéntico al explicado anteriormente. Podría ser alternativa como tratamiento rápido de emergencia.

Ventajas

- No es tóxico
- Económico
- Rápido
- Fácil de proceder

Inconvenientes

- No es recomendable para objetos históricos delicados tales como fotografías, ceras, vidrios u objetos conformados por materiales de naturaleza heterogénea.

4. Productos químicos desinfectantes para bienes culturales ¿Serían útiles para eliminar el COVID-19?

Actualmente, se aplican productos químicos de la menor toxicidad posible, los cuales, en función del material, dosis y modo de aplicación, impiden el crecimiento de microorganismos en fase vegetativa y erradican un gran número de agentes infecciosos.

En general, la eficacia de muchos productos químicos biocidas, va en razón directa al riesgo de deterioro del material histórico y la salud. Los biocidas se aplican en materiales altamente contaminados para evitar micosis, enfermedades bacterianas y biodeterioro de los objetos. El compromiso entre evitar el riesgo de infección para las personas y el biodeterioro para el objeto debe ser evaluado y equilibrado. Todo ello se puede optimizar con procedimientos de protección adecuados y alternativas a nuestro alcance.

Existen normativas dictadas por los Ministerios de Sanidad de cada país, sobre sustancias químicas que pueden aplicarse en superficies, para reducir el riesgo infección por COVID-19. En el ámbito de Patrimonio, los productos de baja toxicidad utilizados para materiales orgánicos con biodeterioro, y que podrían ser útiles para inactivar el COVID-19, se puede resumir:

Etanol

Es uno de los productos más utilizados en la restauración de bienes culturales. En papel o textil con desarrollo significativo de colonias de hongos activos, se puede emplear etanol 70%, al que se le añade cloruro de benzalconio (0.2%) el cual incrementará la capacidad desinfectante. Gran parte del etanol que se adquiere para uso sanitario, tiene una composición: etanol 96% y cloruro de benzalconio (0.1%). El modo de aplicación; nebulización, pulverización, o localmente con hisopo húmedo, es determinante para la efectividad. El etanol no debe aplicarse al 96% en un material histórico ya que podría sufrir una deshidratación notable. Es necesario analizar previamente su efecto sobre posibles pigmentos, tintas solubles y barnices.

Cloruro de benzalconio

Es un compuesto de amonio cuaternario. Tensoactivo catiónico. Si se incrementa la concentración sería requerido un lavado para eliminar la actividad como detergente. Utilizado al 0.2% en etanol al 70%, puede limpiar e inactivar el COVID-19. Podría afectar a los barnices y pigmentos y tintas solubles.

Otros productos químicos

El isopropanol (alcohol isopropílico), hipoclorito sódico, (lejía), o peróxido de hidrógeno (agua oxigenada), se ha recomendado para desinfección de objetos no históricos con posible presencia de COVID-19 (Kampf, et al., 2020).

Aplicación de etanol en aerosol para desinfectar colecciones de libros o textiles históricos

Los tratamientos aplicados en fase gaseosa o aerosoles son los más eficaces para desinfectar y desinsectar bienes culturales.

En el caso de libros o textiles, es complicado eliminar localmente gérmenes infecciosos. Una alternativa consiste en aplicar el etanol en aerosol, difusible a través de las estructuras de los materiales. Para ello se introduce el material en una bolsa de plástico de barrera, herméticamente sellada. A través de válvulas instaladas en la bolsa, se hace fluir un gas inerte, nitrógeno, burbujeado en una solución de etanol al 70% (Fig. 3).

Si no se dispone de nitrógeno de alta pureza, ni plástico de barrera, se puede emplear aire comprimido burbujeado en etanol 70%. El aerosol del etanol circularía por el interior de las bolsas de plástico de polietileno donde estarían ubicados los objetos. En este caso, es necesario un tratamiento de paso continuo del aerosol de etanol a través de las bolsas que contengan los objetos infectados. El tiempo de tratamiento en ambos casos, dependerá del número de unidades en cada bolsa de plástico de barrera.

Es un tratamiento de baja toxicidad que no garantiza la esterilización al 100% de esporas bacterianas, pero sí inactivaría coronavirus sensibles al etanol 70%.

Los aceites esenciales de plantas con actividad microbicida

Se ha demostrado, que algunos extractos de plantas con actividad microbicida son eficaces para eliminar hongos y bacterias (Morales et al, 2013, Valentín, 2019). En bioensayos con materiales orgánicos infectados, se ha utilizado un aceite esencial de la planta *Artemisia absinthium* 0.1% en disolución de etanol 70%, para eliminar hongos ambientales en soportes de papel (Figs. 4 y 5). Se ha aplicado en fase de aerosol empleando nitrógeno de alta pureza burbujeado en la disolución de *Artemisia absinthium*/etanol. Los resultados fueron satisfactorios en todos los casos analizados. La baja concentración del extracto de *Artemisia* en aerosol de etanol 70%, no afectó al cambio de pH en los materiales tratados, ni modificó el color de pigmentos solubles analizados por espectrofotometría (Montero, J. 2015). La figura 6, muestra un tratamiento en el cual, el nitrógeno se ha sustituido por aire. En este caso, se requeriría mayor tiempo de tratamiento para obtener la misma eficacia que usando gas nitrógeno.

Un gas inerte, nitrógeno, o noble como el argón, minimiza las reacciones de oxidación que podrían sufrir los materiales históricos expuestos al aire (Valentín, 2018 y 2019).

Algunas especies del género *Artemisia* son apreciadas como antibiótico natural. *Artemisia annua* se ha utilizado para combatir la malaria. La investigadora Chi Iun, obtuvo el Premio Nobel en 2015, por el descubrimiento de la molécula “artemisinina”, principio activo contra la malaria (Fig. 7). Aunque con investigaciones de resultados

Figura 3
Nitrógeno burbujeando en etanol 70%.





Imágenes IPCE. Nieves Valentín.



Artemisia absinthium

Aerosol
Nitrógeno-etanol 70%
+
Artemisia



Artemisia absinthium/etanol 70%

Imágenes gentileza de las autoras
https://www.google.com/search?q=artemisia+absinthium

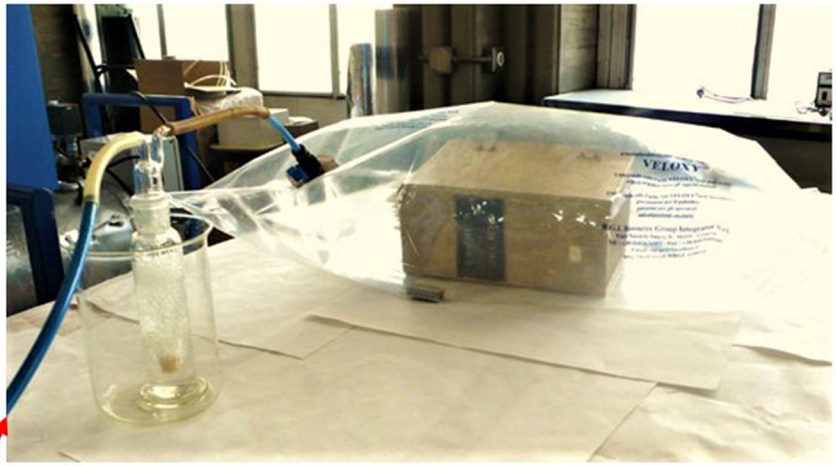
Figura 4
***Artemisia absinthium*/etanol para desinfección de microorganismos**.



Imágenes IPCE. Nieves Valentín.

Figura 5
Nitrógeno burbujeando en disolución de *Artemisia*/etanol 70%.

Figura 6
Aire burbujeando en una disolución de *Artemisia*/etanol 70%.





Imágenes IPCE. Nieves Valentín.

controvertidos, otro medicamento eficaz contra la malaria, hidroxicloroquina, ha sido utilizado para luchar contra la COVID-19. En esa línea, en Madagascar, se está utilizando *Artemisia annua*, preparada como tisana y bebida refrescante, para prevenir la COVID-19. Se le atribuye un efecto positivo, ya que se ha reportado una baja tasa de infectados y fallecidos en la población que lo ha consumido. Posiblemente, haya que tener en cuenta otros factores que hayan podido influir como: población no envejecida, mayor actividad al aire libre, o tal vez presencia de un COVID-19 mutado en otro virus menos agresivo. Actualmente la OMS ha solicitado los ensayos clínicos al respecto (La Vanguardia, 04/05/2020; El País, 05/05/2020).

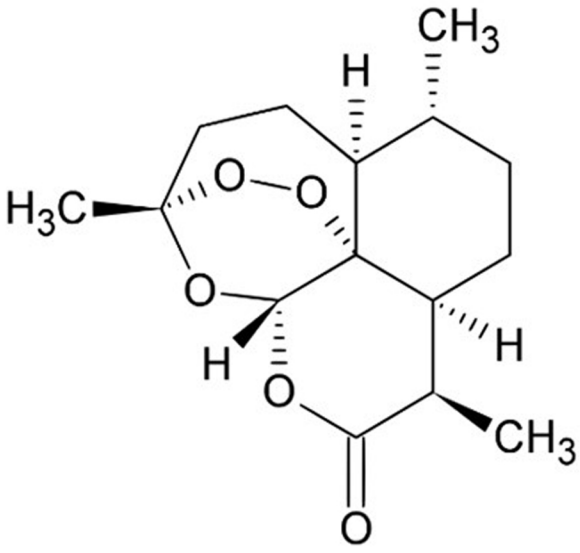
Guía para los trabajadores y visitantes relacionados con colecciones patrimoniales, basada en el cuidado a tener en cuenta debido a la pandemia generada por el virus Covid-19. Reapertura de instituciones culturales.

De acuerdo a las normas, recomendaciones y protocolos, publicados por las autoridades sanitarias y ministeriales de cada país, relacionadas con la reapertura de los edificios de interés cultural y que afectan tanto a los

Figura 7
***Artemisia annua* y molécula de artemisinina.**



Imágenes gentileza de las autoras
https://www.google.com/search?q=artemisia+artimisina&sxsrf



trabajadores como a los visitantes, se puede indicar:

1. Medidas indispensables para el cuidado del personal que trabaja en Museos, Archivos y/o Bibliotecas

- Evitar el contacto físico al saludar.
- Uso obligatorio de máscara (cubriendo boca y nariz).
- Lavarse las manos con frecuencia con agua y jabón o, en su defecto, etanol diluido al 70%.
- Cuando no sea posible usar barbijos o mascarillas, toser o estornudar cubriendo nariz y boca con el pliegue del codo.
- Trabajar de manera remota si se tienen cualquiera de los síntomas descriptos por la OMS relacionados con Covid-19.
- Desinfectar las superficies del establecimiento, tales como: mesas, computadoras, escritorios, equipos, dispositivos táctiles y elementos que entren en contacto con el público.

2. Reapertura de la institución de interés cultural. Etapa inicial preparatoria.

- En las etapas iniciales el personal deberá turnarse en días diferentes para presentarse en las instalaciones, con el fin de garantizar el distanciamiento social.
- Revisar el estado de las obras que permanecen en exhibición, y clasificarlas en base al riesgo de exposición y ubicarlos en un lugar seguro.
- Los montajes de las obras, deberán realizarse en los días y horarios que no coincidan con el ingreso de los visitantes ni personal de limpieza.
- Revisar el estado de las colecciones en cuanto a si las mismas están cubiertas de polvo, y colocarlas en un entorno más seguro y con ventilación.
- No se debe comer y beber en las instalaciones, en caso de que el personal deba llevar una vianda y refrigerios al establecimiento, no deberá bajo ningún aspecto, compartir utensilios como vasos, platos y cubiertos, y en caso que se almacene algún alimento el mismo debe almacenarse únicamente en la cocina. Se deben eliminar todos los alimentos de las instalaciones, incluso si están bien almacenados.
- Revisar minuciosamente el estado de las colecciones, libros, tanto los que se encuentren expuestos en las salas como las que están en los depósitos y otras zonas de almacenamiento, con el fin de detectar presencia de insectos, heces de aves, roedores, u otro tipo de plagas.
- Revisar posibles lugares donde eventualmente puedan detectarse la presencia de hongos (paredes, techos, marcos de ventanas, baños, etc).
- Registrar y controlar regularmente los sistemas de monitoreo ambiental: ventilación, humedad relativa y temperatura, factores que influyen directamente en el desarrollo de microorganismos, los cuales, podrían, en algunos casos ser un riesgo para la salud, y también ser capaces de ocasionar biodeterioro de los materiales que conforman las obras, libros y/o documentos de importancia patrimonial.
- Realizar un relevamiento de áreas (sobre todo zonas de depósito y almacenaje de colecciones), donde se detecten la presencia de hongos y exceso de polvo acumulado, registrando los espacios donde se requiera ventilación y limpieza adicional, ya que los bioaerosoles pueden depositarse sobre las colecciones y producir daños en los materiales debido al biodeterioro.
- Se debe tener en cuenta que una de las formas para evitar la acumulación de polvo y reducir el crecimiento y desarrollo de los microorganismos en el entorno de museos, archivos y bibliotecas, es la filtración de aire para eliminar partículas, y las buenas prácticas de limpieza, pero no pueden eliminarlo por completo. Los sistemas de tratamiento de aire que excluyen las esporas de mohos y bacterias de un entorno no son factibles para la mayoría de las instituciones que albergan colecciones. Esto no es solo porque tales sistemas son costosos, sino porque la contaminación del aire ocurriría con cada miembro del personal, investigador o visitante que ingrese al medio ambiente. Además, muchos de los materiales pueden haber sido contaminados con esporas microbianas durante su fabricación y, con las condiciones de humedad relativa y temperatura adecuadas para su crecimiento, las esporas van a germinar y crecer. Por lo tanto, es imposible abordar el problema intentando excluir esporas del aire. Por lo tanto, el control

ambiental es una herramienta esencial para prevenir la germinación y el crecimiento.

3. Medidas para tener en cuenta por los visitantes antes de ingresar a Espacios Culturales

Las redes, si bien se convirtieron en una herramienta extraordinaria para el acceso al arte, no sustituyen la vivencia de pararse frente a las obras en un ámbito específico que ayuda a la conexión íntima con el arte, lo cual lleva al visitante a una experiencia sensible y única. Con lo cual la virtualidad es complementaria de las visitas reales, y en tiempos de cuarentena es un paliativo que permite mantener en contacto al público con la institución y con su colección a través de diferentes plataformas.

Primeras medidas de control a tener en cuenta antes del ingreso de los visitantes

- Solicitar a cada visitante, nacional o extranjero, leer un formulario que les será proporcionado en la entrada del Espacio Cultural, para definir si su visita al Museo puede darse en ese momento o si es necesario aplazarla.
- En caso de que la persona cumpla con una de las siguientes condiciones, debe programar su visita a la Entidad en otro momento:
  - Presenta síntomas como fiebre superior a 37,5, tos, dificultad para respirar, dolor de garganta, dolor de cabeza, malestar general, secreción nasal y fatiga.
  - Si ha estado en contacto con personas que han sido diagnosticadas con el virus o que han estado recientemente en alguno de los países con brote activo del virus.
- Solicitar siempre el lavado de manos con gel desinfectante al ingresar o salir de las instalaciones.

4. Medidas a tener en cuenta por los visitantes dentro de los Museos y otro Espacios Culturales

La salud sigue siendo la prioridad en una pandemia en la que la circulación de la gente marca la evolución de los contagios.

- El uso de barbijos/mascarillas, es obligatorio en muchos países, incluso en espacios abiertos. En caso de no ser posible, al toser y estornudar, cubrirse la boca y nariz con el pliegue del codo, menores de 4-6 años, según los países, no es obligatorio el uso de barbijos/mascarillas.
- Lavarse las manos con agua y jabón o usar alcohol en gel.
- Evitar tocarse la cara con las manos.
- Para aquellas visitas de grupos de alumnos acompañados por docentes a cargo del grupo, éste deberá presentar DNI. Las visitas podrían efectuase de acuerdo a la terminación del DNI.
- Medidas para evitar el contacto físico o cercano:
  - Establecer franjas horarias y una cantidad limitada de visitantes en cada una, para lo cual se recomienda el uso de medios de pago electrónico.
  - Mantener al menos 2 metros de distanciamiento social.
- En el caso de los museos que cuenten con restaurantes o confiterías, se recomienda la no apertura de los mismos, ya que no resulta un sitio indispensable relacionado con la función y objetivos que cumple una institución museística.
- No tocar las obras en exposición, no sólo para prevenir el posible contacto con el virus, sino también porque cada vez que tocamos una obra estamos depositando sobre la misma pequeñas cantidades de materia orgánica, que son fuentes de carbono y nitrógeno para los microorganismos, como hongos y bacterias que pueden ocasionar biodeterioro en los materiales que componen las obras.

5. Medidas a tener en cuenta en exposiciones que se realicen en espacios públicos al aire libre

- Se recomienda convertir en peatonales, de manera parcial, a las calles de la/las ciudades cercanas a las exposiciones al aire libre, con el fin de asegurar el distanciamiento social y tratar de evitar aglomeraciones, e incentivar el comercio de escala barrial sin utilizar medios de transporte público, promoviendo la movilidad peatonal y la bicicleta, para así evitar el contagio del coronavirus.
- En el caso de los puestos ubicados en la vía pública, estos deberían estar distanciados no menos de 5 metros unos de otros, en calles cortadas convertidas en peatonales y debidamente demarcadas y debería funcionar

con una grilla/agenda de día y horarios, y contar con un servicio de entrega y venta por internet.

- Poner a disposición del personal de los museos (guías, curadores, etc), un manual para que adopten medidas de protección. Los mismos deberán cumplir con el protocolo de higiene en sus puestos de trabajo: barreras de Nylon® para protegerse a ellos y la mercadería y efectuar una desinfección una vez por hora de las superficies donde se monten las obras u objetos artesanales, con una periodicidad mínima de una vez por hora. La desinfección deberá realizarse con una mezcla de hipoclorito de sodio de uso doméstico, con concentración mínima de 55 gramos por litro de agua.
- Las exposiciones al aire libre, estarán ubicadas en la calle para evitar ocupar las veredas que se reservarán exclusivamente para que las personas puedan mantener la distancia.
- Los expositores podrán intervenir el espacio cercano a su espacio para promover la distancia personal en la espera y ordenar las filas de usuarios para el ingreso a los locales.
- Todos los expositores tendrán que usar la vestimenta reglamentaria para ser distinguidos por los visitantes, sin excepción, y guantes de látex que deberán ser cambiados cada 30 minutos. También deberán contar con barbijo/ mascarillas.
- Para garantizar todas estas medidas, se requerirá la presencia de inspectores quienes serán los encargados de controlar el cumplimiento del protocolo y reportar tanto el incumplimiento del mismo, como así también los casos de personas que no se encuentren en buen estado de salud.
- Tanto en exposiciones en espacios cerrados como abiertos, es recomendable indicar en el pavimento, el sentido de la dirección de la visita para evitar que el público se cruce.

6. Propuestas virtuales innovadoras como herramienta de acceso a los espacios del arte y la cultura

- Propuestas virtuales de los principales centros artísticos y culturales con el fin de minimizar el estado presencial de visitantes, lo cual también permite a las personas infectadas por el COVID-19, que se encuentren en estado de aislamiento obligatorio, un acercamiento a entretenidas e innovadoras propuestas del arte y la cultura a través del mundo virtual.
- Puesta a punto de un Programa Virtual, a través del cual se ofrezca nuevos contenidos artísticos y educativos junto a los artistas, conformando al Museo como un gran espacio de reflexión para y con la sociedad sobre el momento presente.
- Utilizar todas las herramientas tecnológicas que estén al alcance de las entidades culturales para la difusión del arte.
- A partir de esta pandemia los Centros culturales asumen un rol activo en política cultural generando material propio, con textos, videos, obras visuales, y diferentes plataformas con acceso libre y gratuito.

7. Tareas a tener en cuenta por el personal asignado para la limpieza y mantenimiento de los locales, a fin de prevenir la diseminación y contagio del COVD-19

- Mantener los locales en buenas condiciones higiénicas, sanitarias y de seguridad.
- Limpiar y mantener en condiciones el instrumental técnico, y los equipos de trabajo.
- Efectuar tareas de limpieza de vidrios, puertas y ventanas, techos, paredes, pisos, muebles, corredores, oficinas, salas, ascensores, baños y demás ambientes de la institución.
- Para eliminar el polvo asociado a microorganismos, son eficaces, las aspiradoras con filtro de aire HEPA, o con filtro de baño de agua. Los filtros HEPA atrapan la mayoría de las esporas antes de que puedan salir de la aspiradora. Las aspiradoras domésticas no son eficaces, porque el aire no se filtra ni se desinfecta y en su salida disemina los microorganismos. Todas deben ser desinfectadas antes y después de su uso.
- Cargar, transportar, descargar y desinfectar los materiales que entren o salgan de la Institución.
- Cargar, transportar, y descargar los residuos.

Bienes culturales que pueden estar accidentalmente contaminados con Covid-19, principalmente libros

1. Personal de riesgo para la salud

- Tanto las personas con alergias, problemas

respiratorios, diabetes o inmunidad deteriorada, embarazadas, así como las que toman esteroides, deben evitar entrar en contacto con las áreas y los materiales que puedan estar contaminados.

2. Documentos en estado de cuarentena

- Debido a que, tanto en bibliotecas como en archivos, existe la posibilidad de que se encuentren libros y/o documentos que estén o hayan estado en contacto con el virus Covid-19, los mismos podrían ser en ese caso transmisores indirectos del virus. En ese caso el libro o documento debe ser aislado, colocándolo en cuarentena antes de que los mismos puedan regresar a su lugar de origen.

3. Manipulación de libros y documentos que pudieron haber estado en contacto con el Covid-19

- Ante la posibilidad que tanto los libros o documentos y/o el personal que esté trabajando con ellos, estén infectados, se debe trabajar con elementos de protección, barbijo/mascarilla, guantes si es posible, ya que tanto uno como los otros pueden actuar como focos de transmisión.
- Inmediatamente terminada la manipulación del libro o documento, se deberá desinfectar la superficie de trabajo con una solución al 70:30 de etanol/agua. Una vez realizada la desinfección se deben descartar los guantes y el barbijo en un recipiente para este tipo de residuos, y lavarse las manos.

4. Aislamiento y desinfección

- En el caso que sea necesario llevar a cabo una desinfección y limpieza de libros o documentos contaminados, la misma debe ser llevada a cabo sólo por profesionales especializados (restauradores, conservadores), con el fin de que los mismos no sean dañados, y evitar a su vez, una posible diseminación del virus en caso que dichos libros y/o documentes pudieran estar infectados con el virus.
- Previamente, los libros y documentos de los cuales se sospeche que podrían haber estado expuestos a contaminación por Covid-19, deberán ser mantenidos en la cuarentena correspondiente como se mencionó anteriormente.

5. Préstamos y devoluciones

- Para hacer efectivas las devoluciones de libros y/o documentos que hayan quedado atrapados en el período de cuarentena fuera de las instituciones a las cuales pertenecen, tanto persona física como jurídica que tenga en su poder dichos documentos, deberá acordar con cada Institución la fecha de devolución de los mismos.
- Para los libros y/o documentos en tránsito, se podrán solicitar aquellos que se encuentren en la base de datos del Sistema de cada Institución, la cual deberá enviar un correo electrónico al solicitante, informando la fecha de disponibilidad del libro o documento, e informar la fecha y condiciones para efectivizar su retiro de la Institución, así como su devolución.
- En cuanto a las Bibliotecas o demás Instituciones portadoras de los libros o documentos solicitados por el Sistema, antes de informar el préstamo de los mismos, deberán evaluar el estado de las obras y decidir si es necesario aislarlas y almacenarlas durante el período de espera para la devolución.
- Una vez retiradas las obras de la zona de almacenamiento, se debe dejar constancia mediante la elaboración de un informe que indique las condiciones en las que se encuentran las mismas, y comunicarlo a quien corresponda.
- Es muy importante tener el control regular de los datos ambientales sobre el espacio donde se ubican las obras.

6. Consulta de bibliografía por medios digitales

Con la intención de evitar los traslados de personas cuando no fuese necesario, y evitar los contagios por COVID-19, las consultas bibliográficas deberán realizarse mediante las páginas virtuales que cada biblioteca, o archivo deberá tener disponible en su base de datos.

Las Medidas adoptadas por el Ministerio de Salud de la Nación Argentina respecto al coronavirus se reportan en:

https://www.argentina.gob.ar/salud/coronavirus-COVID-19

Las “Medidas para la reducción de contagio por el coronavirus SARSCoV-2 en museos y sitios patrimoniales” se indican en:

file:///C:/Users/Usuario/Desktop/MATERIAL%20-COVID%2019/COVID/Normas.%20Museos.pdf

Conclusiones

No existen hasta el presente, investigaciones experimentales sobre infección por COVID-19 y su erradicación en los bienes culturales, y/o en la atmósfera de museos, archivos o bibliotecas. Por consiguiente, para controlar este problema se aconseja:

- No extrapolar rigurosamente métodos y técnicas de desinfección del ámbito sanitario al Patrimonio, sin una investigación rigurosa y contrastada. Son escenarios muy diferentes.
- Profundizar en el conocimiento de los tratamientos de desinfección que se propongan, y determinar en cada caso su viabilidad en cuanto al **riesgo – coste – beneficio**, tanto para la salud de las personas como para los bienes culturales. Algunos equipos de desinfección que ofrece el mercado, pueden representar un riesgo más que una solución.
- Cumplir las normas dictadas por las autoridades sanitarias e instituciones patrimoniales de cada país en coordinación con la OMS, las cuales se irán modificando con la evolución de la pandemia.

Las autoras desean mostrar su agradecimiento al Grupo Español del International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, también denominado Grupo Español de Conservación del IIC (GE-IIC), especialmente a su presidente Camilo Roberto, por habernos dado la oportunidad de publicar el artículo en su sitio web: https://www.ge-iic.com/

Se puede acceder al mismo mediante el link en la sección de Gabinete de Recursos Covid: https://www.ge-iic.com/2020/05/28/recursos-covid-19-geiic/ , y también de manera directa a través del link: https://www.ge-iic.com/2020/06/17/analisis-de-la-incidencia-del-sars-cov-2-en-bienes-culturales-sistemas-de-desinfeccion-fundamentos-y-estrategias-de-control/

Bibliográfía

Kampf, G., Todt, D., Pfaender, S., Steinmann, E. (2020), Persistence of coronaviruses on inanimate surfaces and their inactivation with biocidal agents. *Journal of Hospital Infection*. Elsevier. 104: 246-251. Recuperado el 5/05/2020 de https://www.journalofhospitalinfection.com/article/S0195-6701(20)30046-3/pdf

Karsten, J., Kepkiewicz, J., Lambert, S., Maitland, C. and Strang T. (2020). Caring for Heritage Collections during the CoViD-19 Pandemic. *Canadian Conservation Institute*. Recuperado el 18/05/2020, de https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/canadian-conservation-institute-notes/caring-heritage-collections-covid19.html

El País, 05/05/2020. El falso remedio milagroso contra la covid-19 que se extiende por África. Recuperado el 10/05/2020 de https://elpais.com/elpais/2020/05/05/planeta_futuro/1588694037_559551.html

La Vanguardia, 04/05/2020. OMS pide ensayo clínico de remedio natural de Madagascar contra COVID-19. Recuperado el 8/05/2020, de https://www.lavanguardia.com/vida/20200504/48968945953/oms-pide-ensayo-clinico-de-remedio-natural-de-madagascar-contra-covid-19.html

Montero, J. (2015). *Análisis reportados en el Instituto del Patrimonio Cultural de España*. (IPCE)

Morales, R., Blanco, P., Lalana, P., Pardo, M., y Valentín, N. (2013). Extractos naturales para la desinfección y desinsectación de bienes culturales. Las plantas medicinales y el patrimonio histórico. *Ciencia y Arte IV*. Ed. Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Madrid: 148-162). http://es.calameo.com/read/000075335744e530530f8

Strang, T. J. K. (2001). Principles of Heat Disinfestation. In Integrated Pest Management for Collections: Proceedings of 2001: A Pest Odyssey, 114–129.

Valentín, N. (2019). La biología utilizada para la creación de obras de vanguardia y su preservación con métodos y sistemas "verdes". Ventajas y limitaciones. *Actas, Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo. Buenos Aires.*

Valentín, N. (2018). La biología y los bienes culturales. Una amenaza y una herramienta universal para conservar y restaurar. *Ciencia y Arte VII*. Ed. Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid. En prensa.

Valentín, N., Sánchez, B., Durán, D.; Muro, C., Herráez, I., Vilanova, O., Montero, J., Manrique, E., Gaztañaga, A. (2017). Desarrollo de tecnologías para la detección precoz de contaminantes biológicos. Aplicaciones a vitrinas de aire y anoxia. *Ciencia y Arte VI*. Ed. Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Madrid: 101-119. https://es.calameo.com/read/000075335f9a7c19fd6c7

Valentín, N. (2010). Microorganisms in Museum Collections. *COALITION*. Nº 19: 2-5 en: http://www.rtphc.csic.es/issues/19_01.pdf

van Doremalen, N., Bushmaker, T., Morris, D., Holbrook, M. (2020). Aerosol and surface stability of CoV-19 (SARS-CoV-2) compared to SARS-CoV-1.The New England Journal of medicine. DOI: 10.1056/NEJMc2004973. Recuperado el 18 de junio de 2020, de https://www.intramed.net/contenidover.asp?contenidoid=95700

estamos

Para darte tranquilidad y confianza. Para guiarte y asesorarte.
Para ofrecerte el seguro que mejor se adapta a vos y a los que más querés.
Estamos disponibles, a toda hora y en todas partes.
En grandes ciudades y en pequeños pueblos. Estamos donde otros no llegan,
porque para nosotros, lo más importante es estar cerca tuyo, siempre.

SANCOR SEGUROS

sancorseguros.com.ar 0800 444 2850

Nº de inscripción en SSN 0224 | Atención al asegurado 0800-666-8400 | Organismo de control www.argentina.gob.ar/ssn | SSN SUPERINTENDENCIA DE SEGUROS DE LA NACIÓN



César Rodríguez Salinas durante el tratamiento de consolidación del forro interior del objeto K 222-1969, colección Kunstmuseum Den Haag.

KUNSTMUSEUM DEN HAAG

85 años de historia del departamento de tejidos e indumentaria histórica

César Rodríguez Salinas responsable del departamento de Conservación y Restauración de indumentaria y tejidos históricos Kunstmusuem Den Haag[1]
crodriguez@kunstmuseum.nl

ph Adriaan van Dam

Resumen: Los departamentos de conservación y restauración textil e indumentaria histórica empezaron a tener cabida dentro de los museos a partir de bien entrados los años 70 del siglo pasado. Museos como el Kunstmuseum Den Haag (KMDH), tiene el mérito de presumir ser uno de los pocos, que desde sus inicios, posee un departamento especializado en indumentaria y tejidos históricos. Abierto desde bien entrado los años 60, más de medio siglo ha pasado desde las primeras puntadas llevadas a cabo por la primera persona responsable de salvaguardar tan preciada colección. Una de las colecciones más completas y diversas de los Países Bajos, la siguiente investigación intentará recoger todo el camino desarrollado desde su apertura, como departamento de artes decorativas, hasta su actualidad donde se desarrollan labores tanto de investigación como de preservación.

Palabras clave: Conservación y Restauración, Moda histórica, Kunstmuseum Den Haag, Tejidos históricos, Patrimonio Holandés, Conservación e Investigación, Conservación y Ciencia.

Introducción

El Kunstmuseum Den Haag (KMDH)[2] es un edificio emblemático situado en los Países Bajos con 85 años de historia a sus espaldas, pudiendo destacarse por la extensa colección de más de 150.000 objetos de arte como fotografías, dibujos, grabados, pinturas, esculturas, cerámicas e incluso objetos textiles y/o moda.

Construido por el famoso arquitecto holandés Hendrik Petrus Berlage en 1935 en el denominado estilo arquitectónico *De Stijl*, siguió un plan específico de construcción basado en un módulo repetitivo de 11 cm, donde los espacios expositivos interaccionaban de manera armónica y proporcional con el visitante.

Sin embargo, el museo no solamente ha sido destacado por su belleza arquitectónica, sino que también ha sido capaz de construir un legado a través del trabajo desempeñado por sus empleados a lo largo de los años.

En la actualidad, diferentes son los departamentos que el museo alberga separados todos ellos por temáticas y especialidades. Un hecho que no siempre resultó ser así, ya que departamentos como el de moda y tejidos históricos perteneció al departamento de artes decorativas hasta bien entrados los años 50.

Origen y Desarrollo

Las piezas de tejidos e indumentaria histórica siempre fueron acompañadas en la política de adquisiciones del museo desde su apertura en los años 30, siendo un pilar imprescindible para el crecimiento de la colección. Es por ello, que de la mano del profesor F. W. S. van Thienen, responsable del departamento de artes decorativas, la colección pudo crecer tanto en tamaño como en diversidad desde su apertura[3].

No sería hasta bien entrado los años 50, que debido a la adquisición de la colección privada de Cruys Voorbergh y la colección *Stichting Vrienden van het Nederlands Costuummuseum*, cuando se observó la necesidad de trasladarse a otro edificio con mayor capacidad donde se pudiera albergar todo su depósito, creándose por primera vez un departamento específico de indumentaria y tejidos históricos y desligándose originalmente del departamento de artes decorativas.

Este paso, no solamente supuso una separación temporal de los depósitos del museo si no que sirvió para adecuar todas las necesidades que requerían el buen almacenamiento de las piezas. Fue de esta manera en el año 1951 cuando se inició el denominado *Nederlands Costuummuseum, Kabinet van Mode en Smaak* en el Museo Bredius en Prinsegracht la Haya, donde se presentaría la colección de tejidos e indumentaria histórica durante sus primeras andanzas[4].

Este organigrama perduró hasta 1955, año en el que se observó nuevamente la necesidad de trasladarse a una nueva ubicación dado el incremento progresivo de la colección. Esta decisión implico un modelo dual en el que ambos edificios se adaptarían compartiendo depósito y salas de exposición (Figura 1).

Esta manera dual de trabajo perduró hasta bien entrado los años 80, más concretamente 1984 cuando se produjo la construcción de un nuevo museo de educación anexo al KMDH denominado *Museon*. Este nuevo movimiento abriría la puerta

[1] Activo desde el año 2013 dentro del departamento y responsable de la colección desde el año 2018.
[2] Conocido hasta octubre del 2019 como Gemeentemuseum Den Haag.
[3] Hohé, M., 'Ietse Meij: vier decennia werkzaam in Mode en Kostuum, een inspirerend levenswerk. Een gesprek met de oud-conservator Mode van het Gemeentemuseum Den Haag.', publicado en Kostuum Jaaruitgave van de Nederlandse Vereniging voor Kostuum, Kant, Mode en Streekdracht, G. Arnolli e.a. (ed.), Drukkerij Wilco, Amersfoort, 2004, pp 59 - 74.
[4] Citado en Hohé, M., idem, pp 59 - 74.



Colección Haags Gemeentearchief, Rijksdienst voor de Monumentenzorg 1963.

Figura 1
Fachada del nuevo edificio ubicado en Lange Vijverberg el cual se utilizó como sala de exposiciones a partir de 1955.

al regreso de este departamento al edificio original, dado la nueva creación de un depósito que albergaría toda la colección en un mismo lugar junto con los otros objetos artísticos del museo.

Hoy tras casi 70 años desde su primer traslado, uno no deja de preguntarse en todos los empleados que hicieron todo esto posible, salvaguardando la colección con la idea de hacerla perpetuar en el tiempo y poder seguir disfrutando de ella en la actualidad.

La colección

A pesar de que los primeros pasos oficiales de carácter internacional que rigieron los valores adecuados de exposición y conservación de objetos textiles, y más concretamente de indumentaria, no se estipulasen hasta bien entrado el siglo XX, el KMDH siempre se caracterizó por su modernidad y contemporaneidad a la hora de exponer sus objetos.

De la mano del primer curador Joop van Eijkern-Balkenstein activo hasta 1966, el testigo como responsable de departamento fue recogido por 3 curadores más hasta su actualidad, como Mary C. De Jong (activa hasta 1989), Ietse Meij (activa hasta el año 2003) y Madelief Hohé (actual responsable del departamento). Todas ellas, siguieron las corrientes estipuladas de carácter museístico internacional vigentes tanto en museos europeos como otros lugares del mundo, reflejando dicha evolución a través de la documentación bibliográfica y fotográfica presente en los archivos del museo (Figura 2).



moeten voor 15 februari binnen zijn

Nu maken

● Daarom doen we het zo. Wie wil, gaat nú het beest maken volgens zijn eigen idee. Als u er tevreden over bent, dan stuurt u uw foemelbeest met patroon en korte werkbeschrijving naar GEHOORD EN GEZIEN. Dat moet uiterlijk 15 februari binnen zijn.

● Wie levert het leukste foemelbeest, dat foemelbeest dat anderen kunnen gaan naken?

KIJKJE IN HET HEDEN EN VERLEDEN

Publicado en *Algemeen Dagblad* el 4 de Febrero de 1974.

Figura 2
Las curadoras Mary C. De Jong e Ietse Meij junto a una de las piezas más emblemáticas de nuestra colección.

Este recorrido evolutivo natural vio como consecuencia el cambio de política de exposiciones a lo largo de los años, pasando desde presentar los vestidos en maniquís reales hasta llegar a la presentación de los vestidos en soportes inertes en exposiciones permanentes cuyo plan de exhibición se planteaba como

indeterminado[5] (Figura 3).

Con el paso de los años los museos iniciarían el cambio hacia la modernidad, donde la finalidad principal se enfocaría en la conservación y preservación de los objetos presentes en sus colecciones más que en el simple hecho estético e histórico.

Este fue el caso del KMDH, que siguiendo esta nueva corriente de trabajo, adaptó sus proyectos expositivos hacia políticas más conservadoras donde la preservación sería su ideal más importante. Como consecuencia se crearían las exposiciones temporales las cuales suponían colaboraciones internacionales con museos o colecciones en cuyos depósitos existían objetos similares. Este nuevo camino se comenzó a observar en el museo a partir de los años 80 con exposiciones de renombre como *Givenchy, gedragen door Audrey Hepburn* (1988) o *Madeleine Vionnet: Keizerin van de Mode* (20 marzo 1999 - 6 junio 1999).

Por ello, y dado nuestro largo recorrido cuidando la moda y presentándola a la sociedad en forma de exposiciones, supuso en el año 2014 el reconocimiento a través del prestigioso premio *Grand Seigneur*[6] recogido por la curadora Madelief Hohé[7].

Conservación y Restauración

Precisamente a través del estudio de estas fuentes

[5] La base de datos del Metropolitan Museum of New York (MET), permite observar la evolucion natural expositiva empleada en este vestido de la casa Worth (año 1882). https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159187 (consultado en 21 de julio de 2020).

[6] Mayor reconocimiento de la industria de la moda en los Países Bajos tanto artistas, periodistas, diseñadores, fotógrafos, instituciones y museos, entre otros.

[7] https://www.kunstmuseum.nl/en/organisation/news/%E2%80%9Cgrand-seigneur%E2%80%9D-voor-gemeentemuseum-den-haag (consultado en 21 de julio de 2020).

Figura 3

Representación de un mismo vestido en diferentes épocas (A) 1968, (B) 1981 y (C) 2019.

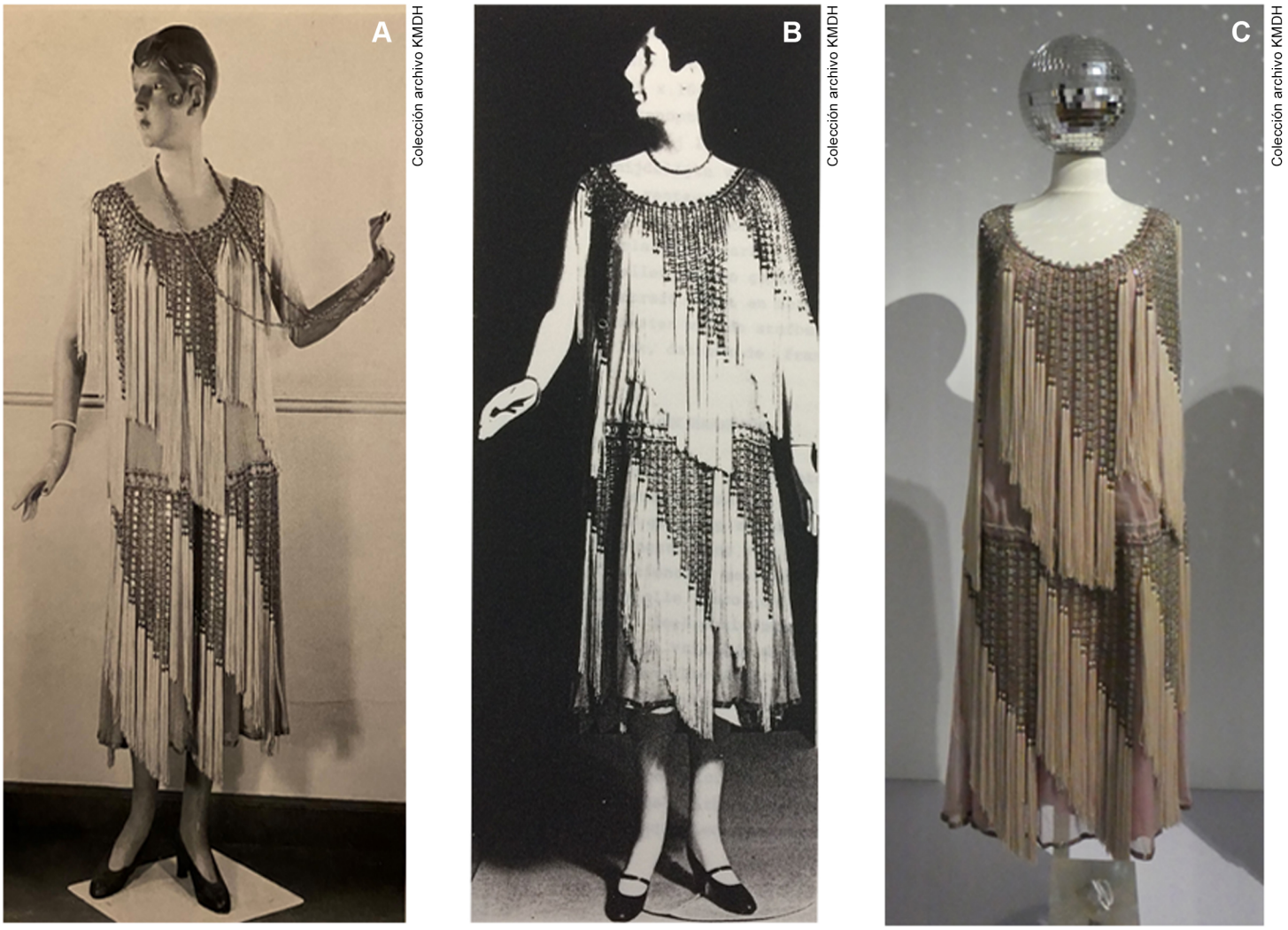




Figura 4

(**A**) **Vera van der Velde** (**1967**), (**B**) **Adri van Alkemade** (**1976**) **e** (**C**) **Ilse Pohlert** (**1980**), **trabajando en varios objetos de la colección**.

será donde podamos comprender desde un punto de vista más concreto la evolución de los daños que los vestidos han ido sufriendo a lo largo de su historia material. Para nuestro departamento es vital el estudio de documentación de una colección que presume de ser una de las más longevas tanto en diversidad como en extensión en el ámbito museístico europeo.

Además, el departamento de Conservación y Restauración de tejidos y moda histórica, siempre se caracterizó por seguir las últimas tendencias que se estaban desarrollando en la conservación de los objetos textiles. Este fue el caso, por ejemplo, de la colaboración iniciada en el año 1963 por el *Centraal Laboratorium*[8] en Ámsterdam donde diferentes museos holandeses se prestaron a la colaboración en el desarrollo de nuevos materiales aplicados a los textiles de la mano de personas tan importantes en la historia de la conservación textil como Judith H. Hofenk de Graaff, entre otras.

Estos nuevos productos desarrollados en los años 60 ofrecieron nuevas alternativas al tratamiento de tejidos, como las nuevas técnicas de fijación con medios adhesivos, empleados como solución en tejidos que por su naturaleza no permitían el uso de costura como método de consolidación[9].

Fue precisamente en estos años cuando se comenzó de manera oficial la labor de la figura de los conservadores y restauradores de tejidos en los museos[10], siendo muy pocos los que introducirían dicha figura dentro de su plantilla. Parece ser, que las contrataciones no se dieron lugar hasta bien entrados los años 70 como se ha podido observar durante esta investigación en museos internacionales como el MET, el Victoria and Albert Museum de Londres (V&A) o el Royal Institute for Cultural Heritage (IRPA), entre otros[11].

En los Países Bajos, la contratación de personal específico se realizó unos años antes dado los registros consultados durante esta investigación, ofreciendo fechas alrededor de 1965[12].

Siguiendo este modelo de innovación, el departamento creció de la mano de Ietse Meij participando en congresos internacionales como el celebrado por el ICOM en los años 80 en la Haya junto con instituciones internacionales de renombre, organizando unas jornadas especializadas en moda y tejidos históricos.

Hoy tras casi 60 años desde su creación, el departamento sigue en marcha gracias a la labor realizada por anteriores colegas como Vera van der Velde (activa desde 1966 hasta 1968), Adri van Alkemade (1968-1977) e Ilse Pohlert, última restauradora de la colección que decidió, tras más de 40 años, retirarse en octubre del 2018 (Figura 4).

[8] Inaugurado en el año 1963, su finalidad principal era la Investigación y la conservación de objetos de arte a través de su conocimiento científico. En la actualidad dicho servicio es realizado a través del *Rijksdienst voor het Cultureel Erfdoeg* (RCE).

[9] Meijer, Suzan, "Bonding issues? Adhesive treatments past and present in the Rijksmuseum", ICOM-CC, 17 th Triennial Conference, Melbourne, 2014, pp. 1-7.

[10] Los estudios oficiales de conservación y restauración de bienes culturales comenzaron en los Países Bajos en 1978. Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, 100 jaar van Rijksbureau voor de Monumentenzorg tot Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, Vol. 4, 2018, p 9.

[11] Sarah Scaturro antigua responsable del departamento de moda del *Costume Institute* de Nueva York (MET) confirmó que la primera mujer con título de restauradora no se dio hasta 1973 bajo el nombre de Elizabeth Lawrence, mientras que Rachel Lee conservadora y restauradora de textiles del V&A confirmo que la primera mujer dirigiendo dicho departamento no se daría hasta 1970 bajo la tutela de Sheila Landy. IRPA, sin embargo, iniciaría su registro oficial a finales de 1960, más concretamente en 1969. Scaturro, Sarah, Lee, Rachel y Griet Kockelkoren conversaciones a través de correo electrónico personal, 14 y 30 de julio de 2020.

[12] La primera mujer contratada como restauradora official en el Rijksmuseum de Amsterdam fue Corrie Swinkels-Verwer quien trabajo desde 1965 hasta 1973, mientras que en el KMDH resultó ser Vera van der Velde quien comenzó en 1966. Citados en Meijer, S., idem, pp 1-7 y Hohé, M., idem, pp 59-74.

Poco se sabe de los años previos a los 60', ya que por aquel entonces la colección tenia una vida de no más de 30 años. Desafortunadamente no disponemos de documentación que certifique la existencia de personal laboral fijo, a excepción del curador Joop van Eijkern-Balkenstein. Sin embargo, de lo que sí disponemos es de testimonios orales de personas como Jacoba de Jonge la cual trabajó durante varios años como voluntaria de la colección, dedicándose al cuidado e inventariado de los objetos que hoy siguen componiendo la colección.

Futuros proyectos

En la actualidad, el departamento está trabajando en diversos proyectos tanto de conservación como de investigación.

El primero de ellos, en forma de proyecto expositivo tratará sobre el estudio social e histórico del uso del color a través de la moda. Bajo el título *Kies Kleur!*[13] varias han sido las piezas seleccionadas tanto para su estudio como su conservación y restauración (Figura 5).

El segundo proyecto trata sobre la presentación de los resultados obtenidos del estudio llevado a cabo en la chaqueta bolero diseñada por Cristóbal Balenciaga en el año 1946 de nuestra colección. Dichos resultados serán expuestos junto con Nadia Albertini[14] en el primer congreso internacional que se celebrará a principios de octubre de 2020 en la Fundación Cristóbal Balenciaga Museoa en Getaria (España)[15] y que será emitido en *streaming*.

Por último, este año siguiendo la colaboración iniciada en el año 2018 con el Instituto de Patrimonio Cultural de Ámsterdam (RCE), daremos paso a un nuevo proyecto de investigación, el cual tratará de analizar los problemas de conservación suscitados en algunas prendas de nuestra colección fruto de los procesos de producción utilizados durante el siglo XIX.

[13] Disponible desde el 26 de septiembre 2020 hasta el 28 de febrero de 2021 https://www.kunstmuseum.nl/nl/tentoonstellingen/kies-kleur (consultado en 21 de julio de 2020).
[14] Bordadora profesional de alta costura e historiadora especialista en el maestro bordador Rebé.
[15] Para más información véanse las actas publicadas del congreso https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/479_en-icbc_abstracts.pdf (consultado en 21 de julio de 2020).

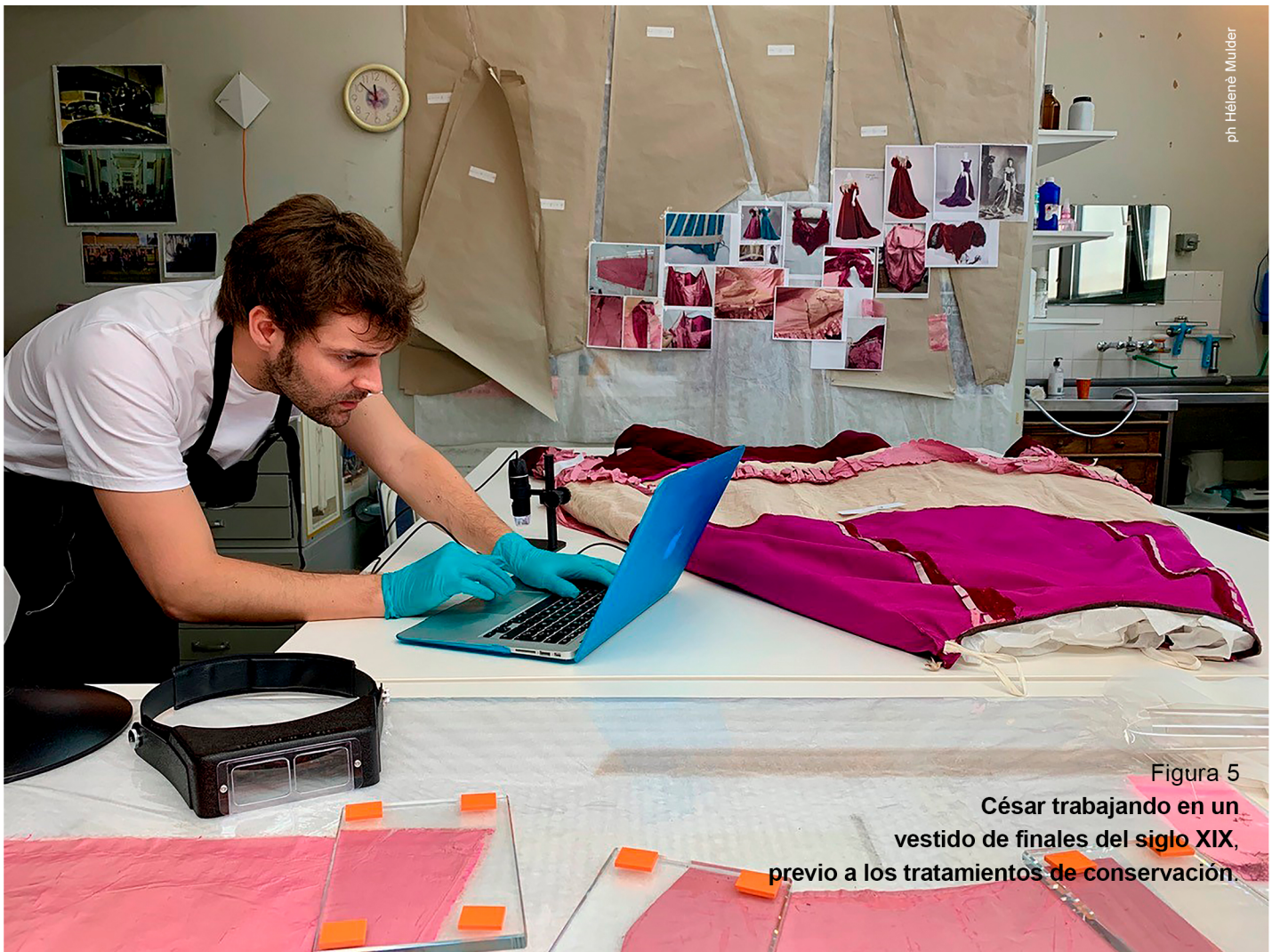


Figura 5
César trabajando en un vestido de finales del siglo XIX, previo a los tratamientos de conservación.

Agradecimientos

El autor quiere agradecer a todas las personas que han ayudado a la realización de este breve recorrido histórico de nuestro departamento, pasando por la curadora Madelief Hohé, mis colegas de departamento Bina Sheombar, Kathleen Mahieu y Marije Blaasse, así como todos los profesionales consultados durante esta investigación como Sarah Scaturro responsable del departamento de conservación y restauración del Cleveland Museum of Art, Rachael Lee Conservadora y Restauradora del Victoria and Albert Museum de Londres, Griet Kockelkoren Responsable del departamento textil del Royal Institue for Cultural Heritage en Bruselas o Suzan Meijer Responsable del departamento de Conservación y Restauración del Rijskmuseum de Ámsterdam, sin olvidarme de mi buena amiga Delia Eguiluz. A todos ellos mi más sincero agradecimiento.

César Rodríguez Salinas
@txetxare
linkedin.com/in/cesar-rodriguez-a10a74119

https://www.kunstmuseum.nl/nl/toveren-met-naald-en-draad

Bibliografía

Hohé, M., 'Ietse Meij: vier decennia werkzaam in Mode en Kostuum, een inspirerend levenswerk. Een gesprek met de oud-conservator Mode van het Gemeentemuseum Den Haag.', publicado en Kostuum Jaaruitgave van de Nederlandse Vereniging voor Kostuum, Kant, Mode en Streekdracht, G. Arnolli e.a. (ed.), Drukkerij Wilco, Amersfoort, 2004, pp 59-74.

Meijer, Suzan, "Bonding issues? Adhesive treatments past and present in the Rijksmuseum", ICOM-CC, 17 th Triennial Conference, Melbourne, 2014, pp. 1-7.

Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed, "100 jaar van Rijksbureau voor de Monumentenzorg tot Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed", Vol. 4, 2018, p 9.

Scaturro, Sarah, "The Development of Costume Conservation in North America and Great Britain, 1964-1986" trabajo de tesis doctoral en Universidad Bard Graduate Center, Nueva York. Publicación estimada 2022.

estamos

Para darte tranquilidad y confianza. Para guiarte y asesorarte.
Para ofrecerte el seguro que mejor se adapta a vos y a los que más querés.
Estamos disponibles, a toda hora y en todas partes.
En grandes ciudades y en pequeños pueblos. Estamos donde otros no llegan,
porque para nosotros, lo más importante es estar cerca tuyo, siempre.

SANCOR SEGUROS

sancorseguros.com.ar 0800 444 2850

Nº de inscripción en SSN 0224 | Atención al asegurado 0800-666-8400 | Organismo de control www.argentina.gob.ar/ssn | SSN SUPERINTENDENCIA DE SEGUROS DE LA NACIÓN



Fachada
Museo Histórico Sarmiento
(detalle).
Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

MUSEOS ARGENTINOS

En busca de una definición para el siglo XXI

Mg. Virginia González. Museo Histórico Sarmiento
virginiafernandagonzalez@gmail.com

ph Belén Corroppoli @belchtagram

Resumen: Los museos han acompañado la conformación de la sociedad a lo largo de la historia moderna, continuando su trayecto por momentos sin modificaciones (durante décadas) o cambiando de perspectivas de manera radical, pero lo cierto es que a pesar de los cambios a los que se ha enfrentado, ha tenido que afrontar además, críticas e interpelaciones que han provocado en algunos casos crisis y rupturas en su seno. Pero a pesar de ello continúa vigente como institución que transmite historias, vivencias, experiencias, modos de ser de las sociedades, siendo parte de una comunidad o un grupo determinado, en un tiempo particular (en sentido Kantiano).

Palabras clave: Rol social, descontextualización, historicidad, tiempo, espacio, patrimonialización, objeto estético.

Introducción

La institución museo, adopta sentido a partir de la necesidad que el hombre tiene de apoyarse desde lo objetual para vivenciar, explorar, experimentar lo histórico. Es en ese camino que las políticas, las modas, y determinadas instancias temporales definen los modos constructivos de esa memoria histórica apoyada en la institución museológica, es así que términos como "objeto histórico", "objeto arqueológico", "obra de arte", han sido fundamentales en la categorización y ordenamiento de los objetos en el ámbito occidental. Esa taxonomización, da a los objetos musealizados una legitimación en relación con otros, no solo por su "valor histórico", sino además por su "valor estético", que como señala Schaeffer, se trata de un concepto que define a las cosas por sus formas visuales y en estrecha relación con la estética. De este modo, cada una de las disciplinas vinculadas a estudios de base histórica, sólo indagarán un tipo específico de objetos como los "objetos históricos" que analiza la historia, "los objetos arqueológicos" (Schaeffer, 2012), que estudia la arqueología o las "obras de arte" de las que se ocupa la historia del arte.

En este sentido, como plantea Bovisio, se da una ontologización de la noción de antigüedad y la de estética que se hallan en tensión, la primera funcionaría contextualizando los objetos, mientras que la segunda lo hará en sentido inverso, es decir descontextualizándolos (Bovisio, 2013).

En este contexto, el museo como entidad permanente y la museología como la disciplina que se ocupa de estudiarlo, deben generar una simbiosis entre la función histórica y la estética, que posibilite un acercamiento verdadero a los objetos implicados en el discurso museal.

En referencia a este proceso de legitimación Lucien Febvre en la década de 1950 explicaba la importancia de remitirse no sólo a los textos, sino además de apoyarse en los objetos (Febvre, 1953). El planeamiento de Febvre es más bien una preocupación del sentido que toman los objetos en el relato histórico, que posibilita llevar a cabo esa jerarquización de la que venimos hablando, que fue delimitando el discurso histórico. En este sentido, Marc Bloch, afirma que la evolución de nuestro comportamiento intelectual abunda en concatenaciones donde la historia es parte fundamental y donde justamente los denominados gabinetes de curiosidades (antecesores de los museos) eran parte indispensable en ese proceso cognitivo (Bloch, 1943).

Entonces tanto Bloch como Febvre, se sumergieron en los análisis de las estructuras sociales y culturales de la historia, con base no solo en testimonios escritos sino además materiales, que permitieran generar experiencias históricas. Para ellos, el museo era clave en esas reconstrucciones, permitiendo aseverar que lo dicho era verdadero.

Por tanto, podemos decir que, el escenario museal es una experiencia vivencial que no tiene comparación en otros ámbitos, a pesar de que estas instituciones han sido interpeladas a lo largo de la historia moderna, ya que se les ha discutido si eran o no relevantes para el mundo que las rodeaba, si la "descontextualización" que realizaban de los objetos que exhibían, permitían un acercamiento adecuado a la historia.

Perspectiva histórica:

Frente a lo dicho anteriormente, debemos preguntarnos entonces, si la creación de los museos modernos devenidos de los gabinetes de curiosidades, fueron realmente la base para un acercamiento pleno de la historia.

En torno a lo anterior, debemos pensar en principio que aquellas colecciones, que eran conformadas a partir de multiplicidad de objetos sin relación muchas veces entre sí y donde convivían objetos históricos, artísticos, arqueológicos, curiosos, etc, que de acuerdo a los procesos de legitimación, eran identificados con el concepto de "antigüedades" o "piezas de museos" (Bovisio, 2013).

Frente a esto, el planteamiento de Podgorny es clave, ya que el surgimiento de los museos a fines del siglo XVIII fue de cierta fragilidad, ligados a intereses cambiantes, sujetos a la voluntad de un grupo reducido de individuos (Podgorny, 2010). Esto nos da la pauta de que esos objetos "idealizados", se tornaron como los "únicos", capaces de testificar ciertos hechos, lo que implicó que se hicieran recortes en los relatos históricos a partir de esas piezas, modificando las narraciones de tal modo que, si el artefacto existía, posibilitaba darle veracidad al relato, y por oposición, lo que no fuera parte de ese sistema "legitimador", no era verdadero.

Esto tomó forma tanto en los museos europeos y en los americanos, como reflejo de aquellos. En el caso de los museos latinoamericanos, luego de los procesos de independencia buscaron mostrar la importancia de los recursos naturales, de la minería (Podgorny, 2010) o de quienes forjaron esa nación libre, así fue como el panteón de los próceres empezó a tomar forma a fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX.

Particularmente en las localidades del Plata, el Primer Triunvirato tomaría la iniciativa con el Museo Público, fundado en el año 1823 de la mano de Bernardino Rivadavia. Las gestiones comenzaron en 1812, cuando se solicitó a las provincias que cedieran material para conformar el Museo de Historia Natural de la Capital. Aquel museo comenzó a funcionar primero en Santo Domingo, luego en la Manzana de las Luces y otros espacios circundantes de la plaza Montserrat, hasta que en 1937, pasó a ocupar el edificio que se construyó específicamente para alojarlo (en el actual Parque Centenario). Conformándose así en uno de los escasos museos que cuentan hoy con un edificio construído en Argentina expresamente para tal fin (Historia MCN, 2020). Si bien se conformaron otra serie de espacios dedicados a la memoria en diversas provincias, se trataba de lugares con discursos locales. Recién en 1889, se organizó el Museo Histórico de la Capital, el cual un año después pasó a depender de la administración nacional, a partir de lo cual se constituyó en el espacio oficial dedicado a mostrar los testimonios vinculados con la historia nacional.

En este sentido, fue Sarmiento quien le dió un verdadero impulso a la creación de museos de base científica a lo largo del país, respondiendo a mandatos de civilización y en concordancia con las nuevas perspectivas de orden científico/positivista.

Durante las primeras décadas del siglo XX se dieron una serie de iniciativas patrimonialistas que buscaban conformar espacios donde colecciones históricas fuesen albergadas y difundidas. Un ejemplo de ello es el caso de la ley de creación de 1911 del Museo Histórico Sarmiento, que solo pudo ser puesto en funcionamiento 27 años después, cuando en 1938 se creó la Comisión Nacional de Museos y Lugares Históricos por Ley 12.665. Cuyo presidente sería Ricardo Levene, quien en ese mismo año se encargó de declarar más de 10 monumentos nacionales, entre los cuales se encontraban el Mausoleo Sarmientino y el edificio que hoy alberga al Museo Sarmiento, en el barrio de Belgrano.

Todas estas acciones, buscaban establecer una serie de "reliquias"[1], que eran una suerte de patrimonio moral de la Nación, que el Estado tenía la obligación de custodiar (Blasco, 2012).

En este contexto no se hablaba, como se lo hace actualmente de objetos patrimonializados, sino de "reliquias", es fundamental analizar estas dos palabras, ya que en el caso actual, patrimonial tiene un sentido social amplio, mientras que reliquia se concibe como algo cercano a la deidad.

[1] Este vocablo, con el cual se identificaba a las colecciones patrimoniales, relacionadas con el pasado, evocaba una suerte de divinidad anclada en un pasado, que aunque cercano, parecía único y cercanos a la deidad.

Por ello la patrimonialización permite una construcción colectiva, mientras que reliquias que eran el patrimonio moral de la nación no aceptan ser refutadas.

La década de 1930, fue para Argentina una época de fuerte actividad patrimonialista, una de sus figuras destacadas, como se ha mencionado fue Ricardo Levene. De hecho el II Congreso de Historia Americana, fue un indicio de esa búsqueda, donde se plantearon figuras "mito", que proyectarían el ideal nacional y que serían aplicadas a los espacios donde se revalorizaba esa historia, como el Museo Histórico Nacional. La década del 30 fue una época muy prolífica, museológica y patrimonialmente hablando, se conformaron museos y declararon gran cantidad de Monumentos Nacionales.

Ese interés por los museos nacionales, queda demostrado con la creación, el 31 de octubre del año 1957 del Instituto Argentino de Museología, cuyo objetivo era crear un área de investigación y registro permanente en el área de museología (Rodríguez, 1978).

Museos y descontextualización

El debate respecto de la descontextualización, se ha dado desde el comienzo mismo del museo moderno, durante el siglo XVIII, de la mano del arqueólogo francés Quatremère de Quincy, fue quién abrió esta polémica de la descontextualización, porque se proclamó en contra de las expoliaciones patrimoniales realizadas por Napoleón. En su libro Cartas a Miranda[2], que fue publicada a fines de 1796. Su intención era denunciar al museo francés por su descontextualización y podemos decir incluso despatrimonialización. En contraposición proponía crear una entidad más allá de los límites de las naciones, que se dedicara a las artes y a las ciencias, de vocación universalista. En este sentido, buscaba promover una forma de entender la cultura y sus testimonios materiales por fuera de los límites egoístas nacionales (García Calderón, S. XX). Pero los intereses políticos no le permitieron avanzar en esta idealización del patrimonio universal, algo que aun en el siglo XXI es parte de fuertes discusiones, y que si bien se piensa en patrimonios universales, los administradores no lo son.

Es posible ver en esto, la idea de Quatremère de estimular la contemplación de las obras en el espacio donde habían sido creadas, para comprender holísticamente su significado y su relación con el entorno. Estamos en una idea absolutamente revolucionaria para aquella época, ya que estos conceptos recién serán retomados en el siglo XX por la corriente de la nueva museología.

No puede negarse que el arqueólogo francés en un punto tenía razón en sus planteamientos, frente a museos sobre todo en el siglo XIX, que exhibían sus pinturas en una aglomeración irreverente de óleos de los denominadas "grandes obras" (en el sentido winklemanniano), para la contemplación del público. Esto, lejos de resultar atractivo, era aburrido y agobiante, lo que tornó a los museos a los ojos de los críticos, en grandes depósitos donde las obras eran despojadas de sus sentidos originarios y descontextualizadas.

Lo cierto es que en esa idea de Quatremère, podemos llevarla al campo de las artes, como sucedió con la *Fuente* (1917) de Marcel Duchamp, que descontextualizó un mingitorio, para resignificarlo en un espacio artístico. Esto si lo traspolamos a un museo, nos da la idea de patrimonialización, en el sentido opuesto al planteado por el francés, porque al generar un contexto nuevo para un objeto concebido para el uso cotidiano, dándole nuevas lecturas, relaciones e interpelaciones, permite explorarlo de modos diversos, mirándolo a contra pelo, buscando significados y significantes, que nos hablen de los modos y tradiciones que se asocian a ese objeto determinado, de una sociedad dada.

En la década de los 50, André Malraux, también discutió con el museo sobre la descontextualización, argumentando que la obra de arte creada había estado ligada a algo, como "la estatua gótica a la catedral" (Malraux, 1956). Además postulaba que las obras eran puestas frente a otras de espíritu

[2] Se trata de siete cartas escritas por Antonie Quatremère de Quincy, a Francisco de Miranda, el General criollo vinculado con la revolución francesa, con la Independencia Norteamericana y quien firmó el acta de la independencia de Venezuela el 5 de julio de 1811.

diferente, cuando originalmente habían estado aisladas de ellas. Pero en vez de darle fuerza a esta idea, cierto es que esa determinación -que en el contexto de su libro *Las voces del silencio*, es negativa-, es en la actualidad considerada justamente en sentido contrario, ya que al permitirle a una obra estar en diálogo con otra y no "enfrentada", posibilita generar otro tipo de acercamiento, no solo desde el punto de vista estético (en el sentido schaefferiano), sino además histórico, porque gracias a la cercanía con otras obras, pueden resaltarse las diferencias que potencian a cada una.

En esta línea, Bovisio plantea que los museos en esa exhibición, promueven la descontextualización y desfuncionalización de objetos que no fueron creados para tal fin, lo cual conlleva a la modificación de su estatus originario, debido a que pasan a "ser otra cosa", en tanto provocan otra cosa (Bovisio, 2013). Es a partir de estas modificaciones de sentido que interpelan a los sujetos de otro modo. A pesar de que su destino es ser descontextualizados, en la medida en que superan a su espacio/tiempo, para metamorfosearse en memoria material, como artefactos que testifican ciertos hechos.

Es necesario detenernos aquí un momento y explicar la postura de Jean-Marie Schaeffer, en tanto los desplazamientos conceptuales generados entre estetización, descontextualización y desfuncionalización, ya que solo tendrán sentido si se los sitúa en la categoría de objetos estéticos. Es por ello que la autora postula que esa descontextualización de los objetos musealizados (en este caso), han sido separadas de su función y lugar de origen, mucho antes de ser institucionalizados. Incluso devolviendo eso objetos a la sociedad que les dio origen, eso no les devolvería los contextos primigenios (Schaeffer, 2018).

Frente a lo expuesto, podemos decir que el museo, a pesar de que ha sido tildado de descontextualizador, ha intentado generar espacios donde fuera posible el acercamiento plural a los objetos, a pesar de concepciones positivistas del museo tradicional, de la lentitud de los cambios producidos dentro de su seno, ha buscado vivenciar la historia de manera palpable y se ha ido adaptando a las necesidades sociales modernas.

Museos como espacios de legitimación

El museo del siglo XVIII/ XIX, se conformó como un generador de las verdaderas imágenes palpables de la historia, a pesar de las críticas a las que se enfrentaba, como la ya mencionada de Quatremère, con argumentos como descontextualización, despatrimonialización o pérdida de significado cultural. Frente a esto, el autor Didier Maleuvre, plantea que los museos en ese contexto, no solo fueron atacados por la izquierda sino también por la derecha reaccionaria, tornándose así, en el objeto que modifica el discurso de la cultura (Maleuvre, 1999).

Un ejemplo de ello, fue el contexto de la creación del Museo del Louvre, generó a partir de su proyecto en 1792 una serie de polémicas respecto de cuál debía ser el sentido histórico que debería cumplir el museo. En esa discusión, quien fuera en ese momento un coleccionista insertado en el mercado del arte, Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, postulaba:

> *Qué debe ser el museo. Debe ser una mezcla perfecta de lo que el arte y la naturaleza han producido de lo más precioso en cuadros, dibujos, estatuas, bustos, vasos y columnas de toda clase de materias, la mayor parte, antiguas* [...]. *Todos los cuadros deben ordenarse por orden de escuela e indicar, en la manera en que estarán colocados, las diferentes épocas del nacimiento, progreso, perfección y decadencia de las artes. Los expertos son los únicos que tienen los conocimientos necesarios para ser empleados en la formación del museo, y los artistas no deben concurrir allí* (Le Brun, 1992).

Esta concepción positivista del museo, nos permite entrever aquello que se le reclamaba a estas instituciones en los siglos XVIII y XIX. Era un lugar de clasificación y contemplación, vinculado estrechamente a un grupo social selecto y con un "gusto" (wikelmanniano) legitimado por el arte, entonces para cumplir con esos mandatos, el museo debía contener las grandes obras de la humanidad, convirtiéndose así en un habilitador de los "objetos reales" de la historia.

En 1921, el poeta francés Paul Valéry, también se proclama en contra de la institución museológica:

> *Une civilisation ni voluptueuse, ni raisonnable peut seule avoir édifié cette maison de l'incohérence. Je ne sais quoi d'insensé résulte de ce voisinage de visions mortes. Elles se jalousent et se disputent le regard qui leur apporte l'existence. Elles appellent de toutes parts mon indivisible attention ; elles affolent le point vivant qui entraîne toute la machine du corps vers ce qui l'attire* (Valeri, 1960).

El poeta, nuevamente como lo hiciera el arqueólogo francés en el siglo XVIII, presenta su enojo respecto del museo del Louvre. Comienza su malestar cuando el encargado de la puerta le pide su bastón y lee un cartel de no fumar.

Interesante que comience a enojarse frente a actitudes que hablan de una incipiente intención de preservación de las colecciones patrimoniales que los museos tenían a comienzos del siglo XX.

Incluso Adorno sentenció duramente al museo, comparándolo con un mausoleo, ya que según su postura se hayan unido desde una filiación necrológica, porque los museos son sepulturas de las obras de arte (Adorno, 1962), en el sentido que le quita la satisfacción de contemplar, incluso postula que es mucho más molesto cuando se intenta recrear el ambiente en el cual se hallaba inserta la obra de arte.

Es necesario detenernos un momento en este punto, ya que si bien el museo ha buscado el acercamiento de diversas maneras a los objetos institucionalizados, y que en esa búsqueda puede haber cometido errores de interpretación, intenciones que debemos limitarlas a un tiempo y un espacio dado -es cierto que la investigación y acercamiento al objeto desde lo académico, desde disciplinas como historia, antropología, arqueología, arte, en interacción con la museología, han posibilitado un enriquecimiento tal, que la manera de vivenciar esos objetos se ha transformado en crucial en los espacios musealizados-.

Los museos como espacios de poder

En cuanto a este punto, la creación de los grandes museos del mundo occidental, como el museo Británico, el Louvre, el Escorial, Victoria and Albert, etc. hablan de los momentos de creación y las relaciones políticas y sociales que los signaban, pensemos por ejemplo en los museos de la revolución soviética o los que responden a la Alemania nacionalsocialista, cada uno de ellos ha procurado crear museos que legitimen sus discursos. En este sentido, Françoise Mairesse, en política y poética de la museología, afirma que siempre la política ha intervenido en el funcionamiento de los museos, y que estos son un instrumento de "propaganda para glorificar a un mecenas o una región, desarrollo urbano, económico y turístico" (Mairesse, 2018).

Es importante tener en cuenta que la intención de construcción de la memoria nacional, implica dar una perspectiva y encontrar una fuente de autentificación para el presente. En ello, la determinación de los héroes de la nación, es clave para validar determinada interpretación de la historia nacional, en un momento y tiempo determinado, como plantean Cassirer y Kant. Pero no podemos negar, que esa construcción de identidad nacional, pertenencia e historia, implica inevitablemente pararse desde una ideología determinada, con ciertos valores de carácter nacional. Por tanto escribir historia, e interpretarla, significa plantear determinados intereses y valores, los cuales pretenden legitimar a partir del pasado, la posición actual.

Veamos entonces qué sucede con estos preceptos en el campo Argentino: es a partir de esta necesidad de identidad nacional que se buscaron pensadores y escritores nacionales que validaran este proceso, como: Mariano Moreno, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, José Ingenieros y Leopoldo Lugones. A partir de aquí se puede hablar de un nosotros y un ellos y en este sentido Noé Jitrik, plantea la idea de la conformación de una conciencia cultural autónoma que hizo una síntesis entre lo europeo y lo nacional americano. Por tanto lo

dan forma a una historia y generan una problemática (Jitrik, 1982).

En esta conformación del ser nacional la historia escrita sería elemental, para ello se debía generar una serie de figuras históricas que permitieran establecer un discurso oficial. En este sentido, Bartolomé Mitre, fue el fundador de una nueva historiografía argentina, que se caracterizó, como plantea Halperín Donghi, por una seriedad erudita y objetividad científica hasta entonces ausentes (Halperín Donghi, 1996).

En este sentido, Mitre era consciente, que su relato se conformaba desde un punto de vista, y aseguraba que a partir de un proceso inductivo y empírico, logró sacar conclusiones generales sobre los procesos históricos analizados. Pero posiblemente debido a la cercanía temporal y espacial, tal como explica Kant, este proceso se vio de alguna manera truncado. Ya que:

> *El tiempo es la condición a priori de todos los fenómenos, el espacio en cuanto forma pura de toda condición externa, se refiere sólo, como condición a priori, a fenómenos externos* (Kant, 1796).

Por tanto, podemos decir que el espacio es parte de nuestra experiencia externa, mientras que por el contrario el tiempo está relacionado con nuestra experiencia interna. En este caso, el tiempo es pensado como una condición general de la vida, por lo tanto se trata de un proceso, donde se producen sin cesar situaciones sin pausa y sin retorno, con un sentido heracliteano podríamos decir.

Alfred Whitehead planteó en relación a ello, que el organismo nunca está localizado en un momento singular. En su vida, los tres modos del tiempo, el pasado, el presente y el futuro, forman un todo que no puede ser disgregado en elementos individuales. No es posible describir el estado momentáneo de un organismo sin tomar en consideración su historia y sin referirla a un estado futuro con respecto al cual el presente es meramente un punto determinado (Whitehead, 1956).

Entonces según los planteamientos de Whitehead no es posible describir el estado momentáneo de algo sin considerar su historia y sin referirla a un futuro, en el cual el presente es meramente un punto referencial en ese contexto. Por tanto si esa distancia temporal entre presente y pasado es limitada, la dimensión en la cual se evalúa dicho pasado, será en realidad el presente. Por ello la intención de Mitre de demostrar que el pasado contiene la posibilidad de un futuro brillante, es en realidad una lectura de su presente inmediato y su deseo de permanencia.

Entonces una vez finalizado el siglo XIX, el país comenzó a buscar la conformación de su identidad como nación, para ello debía generar una serie de figuras históricas que permitieran establecer un discurso oficial. En este sentido los museos se transformaron en espacios de legitimación y sacralidad, donde esas figuras épicas, aunque cercanas permitirían en ese espacio y tiempo determinados explicar el pasado augurando un futuro de grandeza.

En este sentido, según plantea Romero, para el nuevo estado argentino era necesario “hacer a los argentinos” (Romero, 2006). A partir de 1853, se buscó integrar identidades diversas de salteños, cuyanos, correntinos y porteños en una común, para poder perfilar así la nacionalidad, una búsqueda aunque difícil, no de la complejidad que se acercaba. A finales del siglo XIX, el panorama cambió, ya que grandes masas inmigratorias irrumpieron, modificando la conformación social que a pesar de contener localismos era el nosotros, frente a ellos, que planteó Jitrik. El plan era entonces trabajar desde las bases educacionales, donde la enseñanza de la historia fuera la punta de flecha y que además se constituyeran señales que permitiría darle forma al sentido de pertenencia local. Entonces era importante el establecimiento de manifestaciones públicas del civismo, la constitución del panteón de los próceres, la organización del ceremonial patriótico, la conformación de museos nacionales, cada uno de ellos avalando el discurso planteado. Todo esto fue cristalizado y consolidado en el centenario de 1910. En el cual figuras como Leopoldo Lugones o Ricardo Rojas tuvieron gran protagonismo.

En el caso de Lugones, ya en el prefacio se puede leer el objetivo de magnificencia que se busca:

> *Mi propósito es hacer el estudio del personaje, apreciando en su magnífica multiplicidad,*

semejante caso único del hombre de genio en nuestro país.
Porque se trata ante todo de glorificar a Sarmiento. Es este el objeto del encargo que me ha dado el señor Presidente del Consejo Nacional de Educación, Doctor Don José Ramos Mexía, a cuya distinción quiero responder (Lugones, 1911).

Debemos destacar además en todo este proceso de enaltecimiento a Sarmiento, el importante trabajo que llevó adelante su nieto Augusto Belín Sarmiento, quien entre otras cosas editó las obras completas de su abuelo y se encargó de promover la conformación de un museo en su honor, pero además colaboró mucho con Lugones en la elaboración de su libro *Historia de Sarmiento*.

Ahora bien Ricardo Rojas, por su parte, en el libro *La restauración nacionalista*, explica el prestigio que solía tener el historiador, por cuanto reanimaba la sombra de los héroes y era un intérprete de la divinidad (Rojas, 1922). Esto nos da la pauta de que la concepción respecto de la importancia de evocar el pasado épico aunque cercano, le daba una suerte de halo sagrado a quién profesara historia. Además, plantea que se ha considerado que la historia sirve para sugerir patriotismo, a tal punto se ha creído ello, que para avalar el ideal patriótico, se ha llegado a falsificar la verdad histórica, que ha dado en algunas naciones excelentes resultados, pero es importante, según sus propias palabras, no caer en la patriotería.

Por tanto, es pertinente considerar, desde el punto de vista de Rojas, que la nacionalidad es la conciencia de una personalidad colectiva, la cual a su vez es la triangulación entre conciencia de territorio, solidaridad cívica, lengua común y conciencia de tradición continua; elementos estos que conforman la memoria colectiva y en la cual se ancla la conciencia patriótica, pero con una conciencia debilitada y deforme a la cual hay que orientar.

He ahí el fin de la historia, contribuir a formar esa conciencia. En tal sentido, el fin de la historia es la enseñanza del patriotismo, distinto de patriotería o fetichismo de héroes militares (Rojas, 1922).

Lo más destacable del texto de Rojas en el sentido que hoy estamos exponiendo, es que plantea que esa búsqueda por la educación y nacionalidad, se da a partir de la creación de los gabinetes, por supuesto haciendo alusión a los gabinetes de curiosidades, antecedentes directos de los museos actuales, y donde según el autor, los maestros pueden concretar en figuritas tangibles su olvidadiza nomenclatura. Pero además, considera que el discurso oficial y nacional debe descansar.

Rojas, incluso acusa a la sociedad argentina de una grave falta de trascendentalismo, ya que existe una despreocupación, o más concretamente un desdén y carencia de apropiación del propio pasado, y pone como ejemplos, la demolición del Cabildo de Buenos Aires o justamente el descuido en la cual se hallaba la casa de Sarmiento (hoy Casa de San Juan).

En este libro Rojas nos permite ver la puja respecto de la preservación del pasado, imperante a comienzos del siglo XX. En esa disputa llega a plantear la importancia de las reproducciones, las cuales a pesar de que puedan perder su valor científico o estético, cumplen una clara función didáctica. Respecto de esto, Argentina tiene claros ejemplos de esa búsqueda de legitimación del pasado, como podemos confirmar en la conformación de colecciones como las del Museo Histórico Nacional o el Museo Nacional del Cabildo, en los cuales Corradini o César Julio Gancedo[3] tuvieron una fuerte actividad en este sentido.

Por otra parte, Rojas ataca a la educación y la acusa de no dedicarse a los estudios nacionales, ya que considera que es necesario establecer una radical importancia en el estudio de las generaciones anteriores que:

Lucharon y cultivaron el idioma histórico de un continente, es ya tener una pauta más cierta para el futuro. La nación es la comunidad en la emoción del mismo territorio, en el culto de las mismas tradiciones, en el acento de la misma lengua, en el esfuerzo de los mismos destinos (Rojas, 1922).

[3] Nacido en el año 1923. Abogado, historiador, escritor, y productor de televisión. Ocupó diversos cargos públicos, entre el que se encuentra Secretario de Cultura de la Nación. Fundador del CONICET, del Fondo Nacional de las Artes, del Museo Histórico Nacional del Cabildo y de la Escuela Nacional de Museología. Representante de la UNESCO. Falleció en 1992.

Cada una de estas citas nos permiten entender que sucedía a comienzos del siglo XX respecto de la conformación del Estado-Nación y la necesidad que existía de tener un discurso nacional, frente al desestructurante afuera, donde los museos fueron parte elemental en esa construcción del ser nacional y por tanto parte de las políticas imperantes.

Conclusiones

El presente texto ha intentado mostrar cómo los museos se han visto sometidos a lo largo de la historia moderna, a partir del siglo XVIII, a pujas y controversias que los han llevado a encrucijadas tales, que les posibilitó pensar respecto de su esencia, su función social, el rol y mandato que deben cumplir, como intermediarios en las interpretaciones históricas, en las contextualizaciones y descontextualizaciones de aquellos elementos, artefactos, objetos y obras de arte, que los grupos sociales consideran patrimonio, provocando así la legitimación de objetos, tanto históricos como artísticos.

Es en ese juego legitimante y de poder, que distintos pensadores de diversas disciplinas han interpelado al museo, pero lejos de desalentar a esta institución, han provocado que se piense a sí misma, que busque mejorar, que permita la interrelación e interacción con distintas disciplinas académicas, posibilitando de este modo un museo que contempla la multiplicidad de los aspectos sociales, de conservación, investigación, clasificación, etc.

Todo esto ha posibilitado que los museos en este comienzo del siglo XXI, hayan crecido y virado a tal punto que se hallan en la vereda opuesta de aquella institución que criticaba Quincy a fines del siglo XVIII, e incluso aquello que postuló Adorno. Lejos de ser un agente descontextualizante y una cripta del patrimonio, es lo que nos permite acercarnos a la historia palpable, tangible e intangible de modos múltiples y en múltiples niveles.

ph Belén Corroppoli @belchtagram

Jardín y Galería de los Bustos, Museo Histórico Sarmiento. (detalle). Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Bibliografía

ADORNO, Theodor. *Prismas, la crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ediciones Ariel. 1962.

BLASCO, María Élida. *De objetos a patrimonio moral de la nación. Prácticas asociadas al funcionamiento de los museos históricos en la Argentina de las décadas de 1920 y 1930*. Revista Nuevo mundo, mundos nuevos. 13 de diciembre de 2012.

BOVISIO, María Alba. *El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas*. En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte. (CAIA). No 3 | Año 2013.

BLOCH, Marc. *Apología de la historia o el oficio del historiador*. México DF: Fondo de la Cultura Económica. 1996.

CHECA, Fernando. *La crisis y final de una idea de museo*. Revista de libros, segunda época. marzo 2020.

FEBVRE, Lucien. *Combates por la historia*. Barcelona: Ediciones Planeta. 2017.

GARCÍA CALDERÓN, Jesús María. *La defensa penal del patrimonio arqueológico*. Madrid: Ediciones Dykinson.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Mitre y la formulación de una historia nacional para la Argentina*. Tandil: Anuario del EIHS. 1996.

JITRIK, Noé. *La memoria compartida*. México D.F.: Biblioteca Universidad Veracruzana. 1982.

KANT, Immanuel. *Crítica de la Razón pura*. Traducción: Pedro Ribas. Ed. Taurus. 2005.

LUGONES, Leopoldo. *Historia de Sarmiento*. Buenos Aires: Otero y C.O. Impresores. 1911.

MAIRESSE, Françoise. *Políticas y poéticas de la museología*. ICOFOM study Series. Edición electrónica. 2018.

MALEUVRE, Didier. *Museum memories, history, technology, art*. California: Standford University Press. 1999.

MALRAUX, André. *Las voces del silencio, visión del arte*. Buenos Aires: Emecé. 1956.

PODGORNY, Irina. *Naturaleza, colecciones y museos en Iberoamérica. El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome. Traducción: Mazaeda, Ilduara Pintor. *Cartas a Miranda, inventario de los robos que han hecho los franceses en los países que han invadido sus ejércitos*. Murcia: Nausícaä. 2007.

RODRIGUEZ Adolfo E. *Museología Argentina, guía de Instituciones y Museos*. Buenos Aires: Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino. S.A. 1978.

ROMERO, Luis Alberto. *La idea nacionalista en Argentina*. Conferencia. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas. 2016.

ROJAS, Ricardo. *La restauración Nacionalista*. Buenos Aires: Editorial La Facultad. 1922.

SCHAEFFER, Jean Marie. *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2018

TORVALDSEN. *L'ambiente l'influsso il mito*. Roma: L´erma di Bretchneider. 1991.

VALERY, Paul. *Le problème des musées* (1921). Œuvres. tome II. Pièces sur l'art, Nrf. Gallimard. Bibl. de la Pléiade. 1960.

WINKELMANN, Johann Johachim. *Historia del Arte de la Antigüedad*. Madrid: Ediciones Akal. 2011.

WHITEHEAD, Alfred. Traducción: J. Rovira Armengol. *Proceso y realidad*. Buenos Aires: Editorial Losada. 1956.

estamos

Para darte tranquilidad y confianza. Para guiarte y asesorarte.
Para ofrecerte el seguro que mejor se adapta a vos y a los que más querés.
Estamos disponibles, a toda hora y en todas partes.
En grandes ciudades y en pequeños pueblos. Estamos donde otros no llegan,
porque para nosotros, lo más importante es estar cerca tuyo, siempre.



SANCOR SEGUROS

sancorseguros.com.ar 0800 444 2850



Nº de inscripción en SSN 0224 | Atención al asegurado 0800-666-8400 | Organismo de control www.argentina.gob.ar/ssn | SSN SUPERINTENDENCIA DE SEGUROS DE LA NACIÓN



Análisis de obra gráfica
bajo luz UV.
Laboratorio GIVOA.

LA OBRA DE ARTE FRENTE AL PERITO

la falsificación en la historia del arte

segunda entrega

por Gustavo Perino

Fotografía Givoa Consulting

COMIENZO DE LA SEGUNDA ENTREGA

"Muchas de las obras exigen atención de urgencia, debe ser realizada por manos prudentes y muy hábiles. Este resultado no puede ser alcanzado sin la colaboración de la ciencia y del arte, quien de ahora en adelante no deberían vivir separados" (PEREZ 1930).

Ese año, gracias a ellos una nueva ciencia, la pinacología se establecerá en París y en un laboratorio de investigación que será creado en uno de los locales más emblemáticos del patrimonio cultural: El Museo Louvre.

Dos diplomáticos médicos al servicio del arte son los protagonistas de esta historia Franco-Argentina que, por sus respectivos caminos, compartieron muchos puntos en común. La primera fue fruto de ese deseo de europeización de la Argentina de 1900. Impulsado por Alberdi, que favoreció la inmigración de una población educada, mayoritariamente europea contribuyendo al progreso intelectual para el "proyecto de una nueva nación" pensada décadas atrás por la famosa generación del 80[1].

Nacido en Argentina e hijo de un vasco francés, Fernando Pérez se convirtió en doctor en medicina en la facultad de París, en 1888. Ex residente del hospital de París, fue un brillante otorrinolaringólogo con trabajos realizados en el hospital de niños de Buenos Aires y el Hospital Francés, donde realizó la primera laringectomía total en el país en 1893 siendo la segunda en América latina.

Obtuvo por su investigación en la lucha contra la malaria el título de *honoris-causa* de la universidad de Roma en 1927.

Carlos Mainini nació en Gallarate, cerca de Milán, su familia migró para Argentina a principios de 1900. Después de obtener el título del Colegio Nacional de La Plata, ingresó en la facultad de ciencias médicas de la Universidad de Buenos Aires y se graduó de doctor en 1904. Después de perfeccionarse en diferentes universidades y hospitales europeos, se convirtió en profesor asistente de Allende, un gran médico argentino.

La colaboración entre Pérez y Mainini data de 1925 cuando participaron de la delegación argentina en el primer congreso internacional contra la Malaria en Roma. Pérez como ministro plenipotenciario y copresidente del congreso y miembro del consejo y Mainini como jefe de clínica médica de Buenos Aires.

Además de embajadores médicos y miembros de muchas sociedades científicas argentinas, ambos realizaban una carrera diplomática en Europa. En un contexto de posguerra, en que las relaciones entre Francia y Latinoamérica fueron muy afectadas, la Argentina reforzó su relación entre 1914 y 1930 cambiando el perfil de sus representantes que eran hombres del derecho, de la política o militares, reemplazándolos por el mejor talento literario y científico.

En este sentido Pérez y Mainini ilustran esta nueva burguesía que estudiaba en universidades europeas y representan un trampolín social y político que constituyó la consagración de la burguesía argentina en la época.

Pérez fue nombrado ministro plenipotenciario de la delegación Argentina en el Imperio Austro-Húngaro para el período (1909-1913), después en Italia (1922-1935). Mainini por su lado, era nombrado asesor cultural y científico de la embajada de la República Argentina en París (1929-1931). En la época, había un gran equipo liderado por un embajador prestigioso llamado Álvarez de Toledo, amigo de Bourdelle. Con este último Mainini navega en esta aristocracia intelectual franco-argentina y estas actividades fueron reflejadas por el célebre diario *Caras y Caretas*, en el que aparece como figura intelectual los "dos Argentinos en París", al lado de sus compatriotas los pintores Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968) y Roberto Ramaugé (1892 – 1973), el escultor Alberto Lagos (1885-1960) y Gonzalo Leguizamón Pondal (1890-1944) junto a los doctores Uriburu, Monsegur y el poeta Oliverio Girondo.

Durante su residencia en Francia, Mainini se casó en 1929 con la joven viuda Coralina Kavanagh, conocida como "Cora" consolidando así su posición en la clase alta argentina reuniendo una

[1] La generación del 80 se llamó a la élite gobernante de la Argentina en 1880 a 1916. Miembros de la oligarquía de las provincias y la capital del país organizaron un nuevo proyecto de nación.

gran fortuna. La pareja estaba presente en todas las recepciones de la alta sociedad parisiense y Pérez aparece, por ejemplo, en las publicaciones de la "Semana Argentina" organizada en 1927 en París junto a otros artistas importantes.

Además de su compromiso con la investigación médica, ellos trabajaban apoyando el arte y la cultura de la Argentina como mecenas para la adquisición de obras para el Museo Nacional de Bellas Artes.

Como embajador en Roma, Pérez organizó varios eventos en Italia para promover sus compatriotas como es el caso del gran maestro Benito Quinquela Martin (1890-1977).

Italia y Francia son agradecidas a las inversiones en arte y ciencia de estos dos argentinos. Mainini será caballero de la Legión Francesa de Honra como Médico y Pérez será nombrado comandante (1921) y que estará en calidad de ministro de la República Argentina. Después de su retorno al país, Mainini se convertirá en miembro de la comisión nacional de cultura argentina (1936).

Estudio científico para la autenticación de obras

En el inicio del siglo XX, el mercado de arte fue contaminado por las copias con firmas falsas y atribuciones fraudulentas. Pérez expresa:

"El mundo de los museos se está recuperando de los escándalos como el caso de la Mona Lisa y las dudas de Bourcier sobre su autenticidad" (Bourcier 1926).

También están los escándalos que Mainini recuerda, sobre *La Plantation du mai et de La Danse villageoise* erróneamente atribuida a Watteau y adquirido por el Louvre en 1927 por la suma de 1.500.000 francos. Pérez estaba muy sorprendido con estas falsificaciones que inundaron el mercado, invaden las colecciones particulares y cruzan las puertas de los grandes museos donde el público, según él, mira las obras con desconfianza.

Según su visión, la razón para la multiplicación de esos engaños se debe a la débil legislación sobre la represión de los delitos en el arte y a los historiadores del arte que no tienen métodos confiables para evaluar las pinturas. Pérez describe que las evaluaciones que realizan algunos historiadores son operaciones muy subjetivas y cuestiona a los que juzgan las obras de arte por la impresión que estas le provocan, solo considerando el punto de vista estético dejando de lado completamente sus elementos físicos.

Él quiso llenar esa laguna adquiriendo conocimiento científico y creando documentación moderna sobre la materia, de esta manera se haría posible estudiar y comparar las obras de acuerdo a un abordaje múltiple: Estructural, Cromático y Estético.

Pérez demostró usando microscopio acoplado a luz oblicua, que es posible examinar y fotografiar pinturas. El resultado obtenido contribuye para el estudio de la estructura del empastado de pintura (acumulación de pintura sobre la superficie de un cuadro) para poder establecer la atribución y para "estudiar las enfermedades de la pintura y garantizar la mejor conservación de las obras-primas" (Perez 1930).

Distinguir una copia de una pieza auténtica y certificarse de que su atribución es correcta implica un gran desafío, los peritos se vuelven más hábiles y expertos en descubrir fraudes y los especialistas llaman a "las luces de la ciencia para iluminar sus juzgamientos estéticos".

Como antecedente, Cherón fue el primero, en 1920, en utilizar rayos X en las pinturas, hasta entonces era de uso exclusivo de la medicina. Realizó un estudio a la pintura llamada *Enfant royal em prière*, de Jean Hey, demostrando que era posible observar los "índices de antigüedad" y que por lo tanto se podía estudiar la autenticidad, también observó que se podían evidenciar las modificaciones realizadas por el pintor y ver su base de preparación y hasta descubrir restauraciones. El estudio de rayos de Cherón fue presentado en la conferencia del 13 de diciembre de 1920 en la academia de ciencias por el presidente y premio nobel de física Dr. Lippmann.



https://www.bnf.fr/



https://www.bnf.fr/

Fernando Pérez.


Worcester Art Museum

Equipamiento rayos x, 1940.

Con el objetivo de fortalecer el fuerte vínculo entre arte y ciencia, el Instituto por la Cooperación Intelectual (IICI) decide hacer referencia a todos los métodos publicados para el mejor conocimiento de las obras, tal como la aplicación de rayos-x y métodos ópticos. En este contexto, Pérez demuestra los beneficios de luz rasante en la "dactiloscopia artística", el estudio de las pinceladas.

Según el diario "L'Ouest Éclair" del día 16 de mayo de 1929:

"Las impresiones digitales de los grandes pintores antiguos permitirán identificar sus obras. Gracias al método de Pérez ha sido posible descubrir en varias pinturas de viejos maestros sus digitales impresas en la tela"

De esta manera, él fue capaz de colocar al servicio del arte esa impresión digital que la medicina forense atrajo tanto en su tiempo. En septiembre de 1925, el ministro francés de educación Anatole de Monzie, crea un decreto para la protección de obras de arte modernas a través del proceso de impresiones digitales de los artistas.

A pesar de los avances científicos, el mercado de arte de la década del 30 está marcado por grandes escándalos.

La pinacología de Fernando Pérez

Fue después de un artículo de la agencia Havas sobre el descubrimiento de las impresiones digitales en varias pinturas de la Real Galeria de Venezia por Pérez, que el director de la Royal Chalcography en Roma (Señor Rossi) decidió contratar al Argentino.

Según los registros de correspondencia diplomática realizada entre Foundoukidis (IICI), De Vedia como delegado de la República Argentina hacia el embajador argentino en Francia el señor Álvarez de Toledo que surge que la presentación organizada por la OIM (Oficina Internacional de Museos de la UNESCO) en Roma en 1930, sería considerada por algunos autores el "Certificado de nacimiento de la ciencia de la conservación y el restauro".

Pérez presentó su pinacología en la conferencia para el estudio de métodos científicos aplicados al examen y a la conservación de las obras de arte, reuniendo cerca de cincuenta especialistas de veinte naciones, incluyendo los expertos franceses Cellerier (director del laboratorio y ensayos del conservatorio nacional de artes y oficios), Goulinat y Guiffrey (miembro de la comisión de restauración de los museos nacionales del Louvre y restaurador de la institución respectivamente).

Verne, director de los museos nacionales y de la escuela del Louvre, aprovechó la presencia del argentino en París para organizar el día 18 de junio de 1930, una conferencia intitulada: "Contribución al estudio científico de las pinturas: investigación psicológica realizada en los principales museos de Italia, estudio de la estructura del empaste en las pinturas".

La conferencia tuvo lugar en la Sorbonne donde muchos invitados participaron, entre ellos científicos, políticos y diplomáticos de ambos países.

Durante esta conferencia, la revista "La revue de l'Amérique latine 26" presentó la relevancia del método de Pérez que define como psicología artística, dividida en cuatro aspectos:

- Pinacología científica y experimental
- Pinacología estética
- Pinacología histórica y comparativa
- Pinacología técnica

En sus propias palabras, Pérez define:

"La pinacologia científica estudia la osteología (ciencia que estudia los huesos), la miología (parte de la anatomía que trata los músculos), la química y la física de los colores, la composición y descomposición y la estética de la luz, la percepción de los colores, la composición y la transformación de los óleos, secantes y otras sustancias aglutinantes, las leyes de la perspectiva, la perspectiva de la línea de color, los diferentes sustratos desde el punto de vista de su estructura, su resistencia a la acción del tiempo, la etiología (determinación de las causas y orígenes de un determinado fenómeno de las fisuras), sus consecuencias en la conservación de obras pictóricas y finalmente estudia la aplicación de la pinacografia y pinacoradiologia" (Perez 1930).

La pinacografía permite profundizar el conocimiento estructural y técnico del empaste, para el cual Pérez pretende diferenciar el empaste disociado del empaste fundido en que las partes más gruesas corresponden a las sombras y las luces. Según él, la elección de uno u otro no se debe a una decisión consciente del pintor, viene de su mentalidad y psicología y debe ser considerada como una marca del autor.

Este abordaje profundo sobre el material, es posible gracias a este microscopio particular que Pérez renombró con el neologismo de PINACOSCOPIO. El aparato está equipado con una iluminación oblicua doble, con el poder de ampliación entre los 40 y 120 X. Textos de la época hablan de esta herramienta:

"La importancia que tiene en el estudio de las superficies dibujadas o pintadas se debe principalmente a su pequeño tamaño, su ligereza, su gran maniobrabilidad y su calidad luminotécnica, que permiten desplazarse sobre la superficie a examinar y, si es necesario, sujetándola con una mano, realizar este examen sobre una superficie vertical u oblicua, es decir, sin mover un cuadro colgado en una pared [...] *el pinacoscopio es usado para estudiar los detalles claves de los empastes, la textura de los soportes, los trazos del artista y sus reacciones al paso del tiempo, en particular el proceso de craquelado".* (Perez 1930).

El Instituto Mainini, un laboratorio médico de cabecera

En el final de su presentación en la Sorbonne, Pérez anuncia al público la disposición del matrimonio Mainini-Kavanagh para financiar un instituto de pinacología en el Museo del Louvre, para el cual él donó su colección de fotografías y radiografías. Una ovación calurosa de todo el público, aplaudió de pie ese gran gesto.

La propuesta de los argentinos era oportuna porque el Louvre estaba desde abril de 1930 en una fase de reflexión y con la creación de una comisión para estudiar la organización de un laboratorio para exámenes e identificación de las obras de arte.

En septiembre de 1930, Pérez y Mainini fueron nombrados miembros de la comisión, Carlos Pérez donó una colección de 1900 fotografías y 1100 *slides* que constituirán desde entonces la colección de la biblioteca de documentación científica dedicada a la pintura. Mainini dona los aparatos y equipamientos y financia todos los trabajos de creación del laboratorio.

El 14 de octubre de 1931, la señora Petesche, subsecretaria de los estados de bellas artes, inauguró el INSTITUTO MAININI y los invitados descubrieron las cuatro salas del laboratorio localizado en el ala de las Tullerías del edificio.

La primera sala es la secretaria donde los estudios de las obras son preparados y donde los resultados son archivados, anexo a ella, un pequeño laboratorio para ampliaciones fotográficas con una mesa luminosa marca OpaxPearson. La segunda sala se destina a la ejecución de los exámenes y la observación de los "síntomas de una patología", gracias a los múltiples dispositivos ópticos adquiridos, un amplificador mono y binoculares marca Polack, un estereoscopio y un pinacoscopio de Pérez.

Las pinturas son fotografiadas en la tercera sala con luces quirúrgicas. El uso de esta luz significa una enorme transferencia de competencia para el estudio desde la medicina, para el arte. Debido a la presencia de múltiples fuentes de luz en simultáneo, la nueva luz de operación elimina las sombras vistas en el paciente y permite una mejor profundidad de campo durante el procedimiento quirúrgico, además de esta ventaja, para las obras de arte servía mucho la emisión de luz fría que respeta mejor los colores de las pinturas.

La cuarta sala estaba dedicada a la radiología, posee un soporte con lámpara ajustable, una pantalla y una lámpara ultravioleta, varios filtros de colores para análisis espectral y un dispositivo de radiografía.

Fue necesario esperar más de un año, hasta el 17 de diciembre de 1932 para que fuera decretada la promulgación que fijó las atribuciones del Instituto Mainini. Mientras eso sucedía, el trabajo fue organizado de dos maneras: Por un lado, y siguiendo la premisa de la investigación libre de los estudiosos, Pérez estudia la composición y el análisis cromático usando luz UV y el Dr. Polack verifica la teoría tricromática de la fisiología de los colores.

Los miembros del laboratorio por su lado realizaban el trabajo de especialización en las colecciones y estudios realizados sobre las obras como retoques, limpieza y recubrimientos como así también desarrollando un archivo y protocolo de trabajo. Finalmente, el instituto auxilia a otros servicios y a los científicos interesados. El instituto es de carácter científico, no disponible para el público o comerciantes, su actividad fue de dominio exclusivo de "Ciencia pura para Arte Pura" y para el beneficio exclusivo del museo. De esta manera el instituto no se relacionaba con asuntos comerciales.

Esta característica impidió transferir el conocimiento a otras áreas quedando reservado con exclusividad para el museo el conocimiento, probablemente otra sería la historia si el Instituto Mainini hubiera tenido la vocación de publicar y educar fuera del museo.

Un abordaje biológico y profiláctico de una pintura

Los dos científicos incorporaron una nueva mirada sobre la autenticación de las obras de arte, una cuestión que fue crucial para la actividad. Mainini se pregunta sobre la confiabilidad del ojo y de la visión para determinar autenticidad en un área que tiene muchos campos de investigación (antropología, psicología, fisiología e historia del arte) y subjetividades en el abordaje.

Mainini y Pérez demostraron un enfoque altamente intelectual y la del médico biólogo que ven al pintor como un sujeto y su producción artística, la pintura, un documento fisiológico, en otros términos, el resultado de una expresión gráfica solo es posible gracias a tres elementos: el cerebro, el ojo y la mano del pintor. La pinacografía permite el análisis de uno de los tres elementos, la cadena fisiológica.

Según las palabras de Pérez:

"La aplicación de las leyes que rigen los fenómenos de la vida y el estudio de la pintura implica el conocimiento de aquellos que presiden el movimiento de la mano que lo ejecuta, los de la visión en lo que concierne a las formas y recoge el análisis de los colores. En fin, los más misteriosos y tal vez más insondables elementos que determinan el juego de las fuerzas cerebrales, el surgimiento del pensamiento y el talento del genio". (Pérez 1930).

La pinacología es una ciencia complementaria para desvelar los misterios del nacimiento de la vida de una obra de arte, para preservar y

ofrecerla al futuro.

En una nota enviada al subsecretario de estado de bellas artes (Verne), Carlos resume el alcance de la originalidad de los estudios realizados en el Instituto Mainini:

"…la química y la física de los colores, las leyes que presiden sus mezclas, la composición y la transformación de las pinturas, los secantes y aglutinantes, la percepción física de los colores y las leyes que la gobiernan, los diferentes sustratos del punto de vista estructural como su resistencia a la acción del tiempo, la etiología y la profilaxia de las grietas" (Verne 1930).

Etiología y profilaxia, son palabras que reflejan esta aproximación particular de los dos expertos argentinos, que buscaron identificar y entender tanto las causas como los factores de un deterioro (llamémosle enfermedad) de las obras de arte y establecer los medios para luchar contra su apariencia, propagación y agravamiento.

El principal axioma de Pérez es el estudio al servicio de un abordaje que él conoce muy bien: en la medicina, se estudia la biología, la histología, la fisiología del hombre saludable antes de estudiar a los del hombre enfermo. Antes de hablar de pinturas falsas, "vamos a examinar las bellas obras que tienen su autenticidad innegable". Ese precepto es el que rige al peritaje académico en la actualidad.

Al igual que se observa un paciente, para autenticar la obra, se busca conocer la etapas biológicas de su nacimiento, su vida y a veces, su muerte. Todos los estudios realizados buscan la construcción de un archivo de trabajo, analogía al prontuario de trabajo donde se buscan registrar los antecedentes (ficha histórica, *card* iconográfica y bibliográfica), los exámenes directos y las fotografías realizadas (ficha pinacográfica y ficha radiológica), análisis de colores (tabla cromática) y examen de observación de las señales de patologías (ficha de estado de conservación, topografía de las lesiones) y registro de retoques del pasado.

De acuerdo con Pérez:

"Es permisible para un pinacologista no ser un crítico de arte, un radiologista no ser un médico. Hoy no existe ningún médico digno del nombre, capaz de asumir la responsabilidad de diagnosticar privándose de la ayuda de los nuevos métodos de examen". (Pérez 1930).

El abordaje de Pérez y Mainini es colocar en perspectiva el enfoque profiláctico de la medicina moderna argentina, de hecho, a partir de mediados del siglo XIX, el país fue confrontado a la necesidad de controlar enfermedades epidémicas y endémicas que resurgieron con las diferentes olas migratorias. Indudablemente, las autoridades estaban respondiendo a los desafíos de la salud con una nueva línea de pensamiento higienista, positivista, ambiental, urbana, profiláctica y educacional.

Entrenados en este contexto y durante sus respectivos pasajes por las instituciones europeas, ambos médicos forman parte de una nueva generación de higienistas médicos, cuya estrategia combina la profilaxis, la medicina preventiva y educación a la sociedad civil. El trabajo interdisciplinario es para ellos el único camino y enfoque efectivo en un asunto complejo. Esta visión fue determinante para el éxito del instituto que acompaña el museo del Louvre hasta nuestros días.

Ciencia en los museos y sus oponentes

A pesar de la colaboración necesaria entre perito-historiador y químico-físico, ciertas posiciones se oponen a una ciencia exacta, tan pragmática, basada solo en hechos, tenemos críticas de arte ligadas a la factura técnica, a la personalidad o estilo de cada artista. En el libro *Bauer et Rinnebach* de 1931 tenemos la siguiente apreciación:

"Lejos de nosotros, el pensamiento de condenar los métodos empleados hasta hoy en el estudio de las pinturas [...]; es antes una cuestión de indicar maneras o medios, como las ciencias exactas nos ofrecen, que hoy se vuelven ciencias auxiliares absolutamente indispensables en este campo y pueden ser usadas para las finalidades particulares

del estudio de las pinturas. Además de eso, en el futuro, son esas ciencias que, en primer lugar, ofrecerán una base exacta y científica para su apreciación crítica de pinturas y otros objetos a ser peritados, eso nos permitirá alcanzar, a través de una colaboración inteligente y armoniosa, un resultado verdaderamente objetivo, libre de toda contestación, para alcanzar en una palabra, el objetivo de toda investigación es: LA VERDAD". (Rinnebach 1931).

Estas definiciones técnicamente indiscutibles eran utópicas en su aplicación, no por su falta de sentido, sino por la cantidad de factores que van a conspirar para que esto nunca acabe de suceder. Hoy, 100 años después, mantenemos esta discusión y aún hay que explicar la importancia de la multidisciplinariedad en la investigación de arte, nos atrevemos a pensar que pertenece al mundo de las distopías ya que tenemos absolutamente todo lo necesario para que el proceso funcione en la práctica.

Más allá de las incontestables ventajas, siempre hay detractores de la novedad (antes, hoy y siempre). Foundoukidis, en 1930 es el primero en admitir que los métodos científicos aplicados al examen de conservación de las obras de arte trajeron mucha controversia. De hecho, la incursión de la ciencia en los museos de arte parece obvia para muchos, no obstante tuvo mucha oposición en la época.

La voz de los oponentes aparece en los registros del XII Congreso Internacional de Historia del Arte realizado en Bruselas en 1931, que destaca que, entre los 174 artículos, un gran número de ellos estaba dedicado a los métodos de laboratorio científico para examen de obras de arte.

Entre los oyentes y desde el anonimato alguien ironizó sobre Pérez sin mencionarlo:

"Un especialista llegó a pensar necesario inventar un término sofisticado para designar toda su investigación, Pinacologia. Vamos a tranquilizarnos, nunca buscando el expertiz de la ciencia se va a sustituir el análisis estilístico".

…y continúa:

"los medios del historiador o crítico de arte son suficientes para revelar los errores cometidos sobre la autenticidad de las obras y que el uso del método y herramientas científicas no tienen precedencia sobre el resto. Los historiadores de arte no son los únicos que rechazan esto, los museólogos tienen una visión negativa de la incursión de la ciencia que exigirá una expansión de su perfil y formación inicial. El archivista denuncia un plano de reclutamiento que exigirá al futuro conservador títulos científicos y un experto en arte deberá saber usar la máquina de rayos x"[2].

¿La pinacología cayó en el olvido?

El día 26 de julio de 1935, camino al Instituto Mainini, Fernando Pérez es llevado al hospital con un ataque cardiaco, donde muere. La muerte del Dr. Perez se refleja en todos los diarios regionales y nacionales de Francia, resto de Europa y Argentina donde se refieren a él como "El iniciador del laboratorio del Louvre". Fernando dejó para la posteridad registrada con claridad su aporte:

"Pinacologia, este neologismo que cree, responde a una nueva concepción de lo que es llamado crítica de arte, un término vago e impreciso que se aplica a múltiples y variadas manifestaciones de la actividad intelectual. La pinacologia abarca todo conocimiento necesario para estudiar y analizar obras de arte y facilitar su comprensión" (Pérez 1931).

El legado de la ciencia, un presente del nuevo siglo: Muchos museos de arte irán gradualmente incorporando equipamientos en sus laboratorios con intervención científica en sus procedimientos de investigación. Entre otros antecedentes tenemos al profesor Rathgen (químico) quien desarrolla el primer laboratorio del Museo Real de Berlín (1888), el químico inorgánico Sr. Scott hará lo suyo en el museo británico (1920), Dr. Forbes creó el primer laboratorio en los Estados Unidos en el museo de bellas Artes de Boston (1928) y Pérez con Mainini el del Louvre en 1931.

Si Pérez fue el padre de la pinacología, la

[2] DUBECH et d'espezel, Histoire de Paris. Paris 1931, p. 316-317.

Dra. Garzia es la madre, publicó su tesis doctoral en la escuela del Louvre con el apoyo de su tutor, el Dr. Pérez. Fue investigadora de la Universidad de Nápoles, ella respirará la pinacología en Italia y Mainini en Argentina, se dedicó a promover la pinacología de su colega en la comunidad cultural y artística con una disertación en el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires un 25 de octubre de 1934 y ante la comunidad científica en una conferencia especial en la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires el 31 de octubre de 1938. En esa última oportunidad Mainini expresa:

"Consciente de mi responsabilidad, [...] *la convicción me motiva a realizar un acto de justicia que debe ser debidamente apreciado por quien está preocupado con los valores culturales de nuestro país".* (Mainini 1938).

A pesar de ese deseo, el trabajo científico y filantrópico de Pérez y Mainini permanece, aún hoy, poco conocido en Francia y prácticamente ignorado en Argentina.

Momentos académicos de peritaje en nuestra región

La actividad de peritaje ha sido desarrollada desde siempre en Argentina y en casi todo el mundo, sea en su aplicación por parte de un conocedor o un académico, es importante destacar algunos eventos que han sido relevantes en el desarrollo de la actividad en Latinoamérica.

- **Argentina 1966**: Se crea la escuela municipal de tasadores. En el año 2003 la Universidad del Museo Social Argentino registra ante el ministerio de educación una carrera técnica de valuadores[3]. En 2008 se registra la carrera como Licenciatura en Peritaje y Valuación de Obras de Arte.

- **Argentina 2012**: Se funda el Grupo Interdisciplinario de Valuación de Obras de Arte - GIVOA, siendo la primera consultora integral de peritaje de arte de la región. En 2017 se abre la filial de Givoa en Brasil.

- **Argentina 2016**: GIVOA organiza el primer International Conference Artwork Expertise - ICAE en Latinoamérica en la ciudad de Buenos Aires.

- **Brasil 2017**: El autor de este artículo organiza y presenta el proyecto pedagógico del primer curso de Peritaje de Arte en el país reglamentado por el ministerio de educación y bajo la modalidad posgrado con orientación en pintura, grabado y escultura. Realizado en la Universidad Santa Úrsula de Río de Janeiro.

- **Brasil 2018**: GIVOA organiza el segundo International Conference Artwork Expertise - ICAE en Latinoamérica en la ciudad de Río de Janeiro.



Disertantes y organizadores de la primera edición del International Conference Artwork Expertise Buenos Aires, 3 de septiembre de 2016.

Parte 2: La creación de nuestras colecciones

El contexto de las ciudades latinoamericanas a principios del siglo XX era similar y, como ejemplos, tenemos la Ciudad de Buenos Aires y la Ciudad de Río de Janeiro, reconocidas como grandes metrópolis en crecimiento, de la cual los palacios recientemente creados requerían de muchas obras de arte para ponerlas a disposición de la nueva burguesía económica. En Europa,

[3] Carrera organizada por profesionales de las más diversas áreas tempranamente jubilados del Banco Municipal de Préstamos, posteriormente llamado Banco Ciudad de Buenos Aires. La universidad, desde entonces, ha promovido diversos eventos y encuentros para destacar la importancia de la profesión en la conservación de los bienes culturales.

desde el siglo XVII ya funcionaba, con mucha perfección, una "fábrica de obras de grandes maestros" y en el diario "La Nación" de Buenos Aires de 1888 ya se retrataba con ironía esta situación: en una edición del diario en 1888 un breve texto decía:

"Aconsejamos inmediatamente y con toda la buena intención a los expositores y propietarios de estos cuadros, que los lleven en el primer vapor a Europa, que no los desbaraten aquí, ya que allí un Rivera, un Murillo, un Van Dyck se les pagará muchas veces con libras esterlinas... ¿Por qué vender aquí a 500 pesos lo que hay que vale un millón y medio de francos..?" (La Nación 1888).

Este contexto complejo dio origen a la mayoría de nuestras colecciones privadas y que muchas ellas se transformaron en públicas, un siglo después, el estudio de esas piezas es inexistente, lo que supone un enorme desafío a la hora de iniciar una investigación basada en obras de posible carácter "dudoso", presentes en las colecciones de nuestras instituciones.

Mercado de arte y la custodia del patrimonio

Tipos de mercado

Para tener una dimensión del problema, debemos considerar la composición del mercado internacional de arte, que se divide en dos grandes áreas:

- **Mercado primario**: es el que trabaja con obras que provienen directamente del artista. Por ejemplo, el propio artista, la galería que lo representa, etc.

- **Mercado Secundario**: es quien comercializa las obras que ya han salido de las galerías del mercado primario, o quien las conserva. El mercado secundario es cuando una obra de arte ya ha sido vendida más de una vez.

El área de intervención del experto suele ser el mercado secundario.

El mercado internacional de arte mueve 15 mil millones de dólares al año.

ANTIGUA ESCUELA VS. PERITAJE INTERDISCIPLINARIO

CONNOISSEUR	PERITO ACADÉMICO
Especialista en un artista o estilo	Perito académico
Conocedor de historia del artista	Aplicación de procesos de investigación
Su firma vale más que sus argumentos	Trabajo interdisciplinario
Sus peritajes son opiniones sin fundamento técnico/científico	Su firma representa el estudio de varios profesionales
Dificultad de comprobar sus conclusiones	No opina, comprueba
Ausencia de interdisciplinaridad	Responsabilidad legal
Reconocidos por el mercado asegurando el *status-quo*	La obra habla, no sus documentos

¿Qué es una pericia?

Hablando de obras de arte, realizar una pericia es el conjunto de técnicas y habilidades que te permiten definir si una obra de arte es auténtica o no. También tiene por objeto determinar el estado de conservación general y su valor de mercado. Tiene diferentes métodos para verificar y determinar la autenticidad de una pintura. El conjunto de resultados permite al experto identificar y reconocer los hechos que están relacionados con la producción del artista que ostenta la pieza. La falta de estos elementos le permitirá determinar su falsedad o falta de mérito.

Una obra de arte debe ser evaluada de manera interdisciplinaria y luego se deben establecer los procedimientos apropiados para cada caso.

Clasificación definida por convención

Auténtica: Una obra es auténtica cuando no se tienen dudas sobre su autoría.

Atribuido: Cuando muchos elementos de la investigación confirman la posibilidad de autoría, pero no tienen suficiente peso como para confirmar finalmente su autoría.

Copia: es una reproducción que imita el material y la técnica de una obra de arte original. Este acto no necesariamente tiene la intención de engañar.

Imitación: Estos son los casos en los que se imita una obra original, tratando de copiarla, pero no funciona igual, las obras que se hacen con inspiración en la obra original entran en este grupo.

Réplica: Se trata de una copia de una obra original que es igual en medidas, técnica y características. Suelen identificarse como "réplicas".

Falsificación o plagio: Se trata de una copia realizada con la intención de engañar.

Obra falsa: Son obras que intentan simular una falsa identidad, pasar como si fuera un artista famoso, pero fue realizada por otra persona, normalmente las piezas que tienen firmas falsas entran en este grupo.

Comportamiento del cliente y necesidades, desafíos

- El cliente tiene una pieza y desea venderla
- El mercado pide una documentación que en muchos casos el cliente no tiene
- El costo de los análisis y del peritaje es en algunos casos mayor que el valor de la pieza
- El tratamiento que recibe un cliente que no



Síntesis del proceso de Givoa Consulting SRL.

Imagen Givoa Consulting

pertenece al círculo del mercado provoca que deba tomar decisiones erradas, esto quiere decir que cuando el cliente es desconocido, los requisitos de validación de las obras es mayor. A su vez cuando el cliente es conocido, muchas veces esa documentación ni es requerida

- No hay uniformidad de criterios en el mercado para tomar una obra para la comercialización

Comportamiento del perito, desafíos en el contexto interdisciplinario

- El perito debe trabajar en un equipo y desarrollar una investigación

- Los honorarios profesionales y los costos de laboratorio inviabilizan muchos proyectos

- La competencia actual con el simple conocedor no académico. Un conocedor amigo del mercado versus un investigador independiente

- Las instituciones aún no reconocen la necesidad de realizar pericia a sus colecciones y menos aún la necesidad de valuarlas para su protección

- El poder judicial tiene poco o nulo conocimiento de los auxiliares disponibles para resolver disputas

La intervención tecnológica data de 1931, sin embargo, aún hoy su uso cotidiano está lejos de cubrir las necesidades. Una gran parte del mercado sigue una escuela obsoleta, la pericia de arte es resistida porque busca profundamente la verdad y cualquier cambio en la atribución de una obra representa un potencial problema económico.

Una identificación de un pigmento o soporte no constituye una pericia de arte, los materiales pueden tener relación independientemente de la autoría de la pieza.

Es por eso por lo que resulta indispensable que un trabajo interdisciplinario, serio y con comprobación técnica-científica sea llevado a cabo por un profesional académico que responda con responsabilidad profesional, civil y penal sobre el peritaje que concluye y firma.

Bibliográfía

KULTERMANN, Udo. *Historia de la Historia del arte*. Capítulo 13. Madrid: Akal, 1996.

RICHARDSON, Jonathan. *An essay on the theory of painting*. London Printed for A. C. and sold by A. Bettesworth, Vol. 8, p 279, 1725.

MILIZIA, de Francisco. *Arte de Ver* en *Bellas Artes del diseño*. Traducción Juan Agustín Cean Bermúdez. Madrid: Imprenta Real, 1871.

KERN, Daniela. *Revivais "pluralistas" na historio- grafia da arte: champfleury e os le nain, thoré-bürger e Vermeer.* Disponível em: https://www.academia.edu/4501853/2012_Revivais_pluralistas_na_historio-grafia_da_arte_Champfleury_e_os_Le_Nain_Thor%C3%A9-B%C3%BCrger_e_Vermeer. Acesso em: 2 outubro 2019

Biblioteca Nacional da França, Disponível em: https://gallica.bnf.-fr/ark:/12148/cb32718615p/date Acesso em: 2 outubro 2019.

Biblioteca Nacional da França, Disponível em: https://www.inha.fr/-fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/thore-theophile.html Acesso em: 2 outubro 2019.

BAZÍN, German. *História da história da arte*. 1º Edição Brasileira, p 194-195. São Paulo: Livraria Martins Fontes editora Ltda, 1989.

Biblioteca Nacional da França, http://bibliotheque-numerique.inha.-fr/idurl/1/12883

GINZBURG, Carlos. *Mitos Emblemas e Sinais*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda. 1989.

PÉQUIGNOT, Amandine. *A pinacologie de Fernando Perez et lInstitut Mainini*. N° 83, p133 150 Paris: Cahiers des Amériques latines, 1985. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/314132941_La_pinacologie_de_Fernando_Perez_et_l'Institut_Mainini_quand_-la_science_ de_la_conservation_s'implante_au_musee acesso em: 2 de outubro 2019.

CARDINALI, Marco e DE RUGGIERI, M. Beatrice- La nascita della diagnostica artistica attraverso le prime riviste tecniche. Un percorso internazionale, Napoli: Luciano Editore, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/11196297/La_nascita_della_diagnostca_artistica_attraverso_le_prime_riviste_tecniche._Un_percorso_internazionale acesso em: 2 de outubro 2019.

Processo de pesquisa registrado pela GIVOA Consulting SRL (Argentina-Brasil).

estamos

Para darte tranquilidad y confianza. Para guiarte y asesorarte.
Para ofrecerte el seguro que mejor se adapta a vos y a los que más querés.
Estamos disponibles, a toda hora y en todas partes.
En grandes ciudades y en pequeños pueblos. Estamos donde otros no llegan,
porque para nosotros, lo más importante es estar cerca tuyo, siempre.

SANCOR SEGUROS

sancorseguros.com.ar 0800 444 2850

Nº de inscripción en SSN 0224 | Atención al asegurado 0800-666-8400 | Organismo de control www.argentina.gob.ar/ssn | SSN SUPERINTENDENCIA DE SEGUROS DE LA NACIÓN



Proceso de costura para consolidación. **Bandera de Macha**, **Sucre**. (detalle).

BANDERAS NACIONALES

El bicentenario y el cambio de paradigma en la conservación de textiles

Patricia Lissa, Lic. en Museología - Especialista en Conservación y Restauración de Textiles
Docente Titular Universidad del Museo Social Argentino. plissatextiles@gmail.com
María Sol Barcalde, Lic. en Conservación y Restauración de Bienes Culturales,
UMSA, Buenos Aires, Argentina. sol.barcalde@gmail.com
Ivana Rigacci, Lic. en Conservación y Restauración de Bienes Culturales,
UMSA, Buenos Aires, Argentina. irigacci@gmail.com

ph Patricia Lissa

Resumen: Los años de conmemoración del Bicentenario de las Revoluciones Americanas y Guerras de la Independencia en Argentina, entre 2010 y 2016, fueron el marco para proyectos de conservación y puesta en valor del patrimonio nacional relacionado con ese periodo histórico. Las banderas y estandartes no fueron la excepción y fue en este contexto que se realizaron intervenciones aplicando los criterios de conservación actuales y estableciendo un nuevo paradigma de conservación del patrimonio vexilológico a nivel nacional.
El presente trabajo describe la puesta en valor, a través de cambios en los criterios de intervención y de montaje, de algunas de las primeras Banderas de los Ejércitos Nacionales, todas confeccionadas en seda. Se planteó un nuevo enfoque en la restauración del patrimonio textil argentino: el proceso de documentación y análisis del textil, consolidación mediante costura y nuevos sistemas de exhibición, buscando encontrar un criterio unificado.

Palabras clave: conservación textil, vexilología, seda, exhibición textil, criterios de intervención, banderas

Introducción

Entre los años 2010 y 2016 con motivo del Bicentenario de las Guerras de Independencia de las Colonias Españolas en Sud América y el territorio actual de Argentina, se desarrollaron proyectos de conservación de colecciones históricas nacionales. Entre ellas se puso especial atención a las Banderas y estandartes, documentos históricos de la construcción de la identidad regional y nacional, distintivos de los ejércitos revolucionarios. Estos proyectos significaron cambios en los paradigmas de la intervención y la exhibición del patrimonio textil vexilológico del país.

Históricamente, los museos argentinos coleccionaron banderas y estandartes, tanto españolas a modo de trofeos de guerra, como nacionales creadas por los regimientos locales. Hasta mediados del siglo XX las mismas fueron intervenidas con metodologías y procedimientos de materialidades como papel o pintura, dando como resultado consolidaciones con adhesivos orgánicos sobre planos rígidos. En cuanto a los sistemas de exhibición, las insignias eran tensadas y clavadas en forma vertical en bastidores, o plegadas dentro de cofres de madera y sin controles de iluminación ni medioambientales.

Estos procedimientos fueron efectivos en comparación a la no intervención, y dejando de lado una mirada revisionista de la conservación, se entiende que las prácticas, metodologías y criterios responden a una época diferente y las respetamos como tales. Sin embargo, actualmente se prefieren intervenciones menos invasivas, que incluyan la noción de retratabilidad, el uso de materiales más afines al textil y con preferencia por las consolidaciones no adhesivas en función del estado del textil.

A través de los proyectos de intervención de este grupo de banderas se materializaron y explicitaron los cambios en los criterios de intervención y de montaje actuales. Se planteó un nuevo enfoque en la restauración del patrimonio textil argentino: el proceso de documentación y análisis del textil, consolidación mediante costura y nuevos sistemas de exhibición, buscando encontrar un criterio unificado.

Las banderas

Las cuatro banderas datan entre 1813 y 1817, tienen características comunes y cualidades únicas que presentaron desafíos:

- Modificación y decoloración del color original, principalmente del celeste original, teñido con índigo natural y actualmente modificado a un matiz verdoso.
- Oxidación de la seda natural o blanco marfil.
- Fragilidad y distintos grados de fragmentación de las telas de seda, con varias áreas de faltantes.
- Sistemas de exhibición deficientes o inadecuados.
- La importancia de cada una en la creación de una identidad nacional y regional.

Banderas de Titiri, Macha, Bolivia - 1813

Las dos banderas de Macha o Titiri, datadas en 1813, se encontraron en una pequeña y relativamente aislada capilla de Macha, Bolivia en 1883. Se asocian con las milicias que conformaron el Ejército del Norte comandado por el General Manuel Belgrano y fueron escondidas allí para evitar su captura como trofeos de Guerra por parte de los

ejércitos Reales Españoles, después de las derrotas en las batallas de Vilcapugio y Ayohuma.

Tienen la particularidad de ser dos banderas, cada una de tres franjas horizontales con los mismos colores (celeste y blanco) pero una negativa de la otra o dispuestos en distinto orden. Desde el año 1896, la celeste-blanco-celeste se encuentra en el Museo Histórico Nacional en Buenos Aires, Argentina (Imagen 1); mientras que la blanco-celeste-blanco, permanece en la Casa de la Libertad en Sucre, Bolivia (Imagen 2). Ambas están realizadas en la misma tafeta de seda y con misma densidad y textura irregular del hilado.

Aunque desde 1896, estuvieron sujetas a condiciones medioambientales muy diferentes, tenían deterioros similares: decoloración del índigo con el que se tiñó la seda, modificándose hacia un color en tonos más verdes; fragilidad generalizada de la seda, que generaba una fragmentación de la tela; manchas de orígenes desconocidos; y falta de integración y compensación de faltantes de las intervenciones anteriores.

No obstante, la bandera que está en Argentina, estaba en peor estado de conservación general, presumiblemente por las condiciones medio ambientales locales y los materiales utilizados para el montaje.

Ambas Banderas luego de ser intervenidas se exhiben en vitrinas especialmente diseñadas y construidas con materiales de conservación, sobre soportes rígidos y en plano inclinado, con iluminación adecuada, en Buenos Aires y en Sucre.

Bandera de Los Andes - 1816

A pesar de conocerse como “Bandera de Los Andes” se trata de un estandarte enarbolado por el Ejército de Los Andes comandado por el General San Martín, durante el cruce de la cordillera desde el actual territorio argentino a Chile en enero de 1817.

Confeccionada en raso de seda celeste y blanco en dos campos yuxtapuestos, con el escudo nacional bordado con apliques de seda, lana e hilos metálicos, la bandera había sido robada y permaneció perdida por varios años. Al ser encontrada los principales deterioros que presentaba eran faltantes de las telas aplicadas e hilos del bordado en una de las caras.

Previo a la intervención se exhibía dentro de una vitrina de vidrio al nivel del suelo y luz solar directa. Desde 2012 se exhibe dentro de una vitrina construida con materiales de conservación, en un leve plano inclinado, sobre un soporte rígido inferior forrado, en el Memorial de la Bandera en la Provincia de Mendoza.

Bandera Ciudadana o de Cabot - 1817

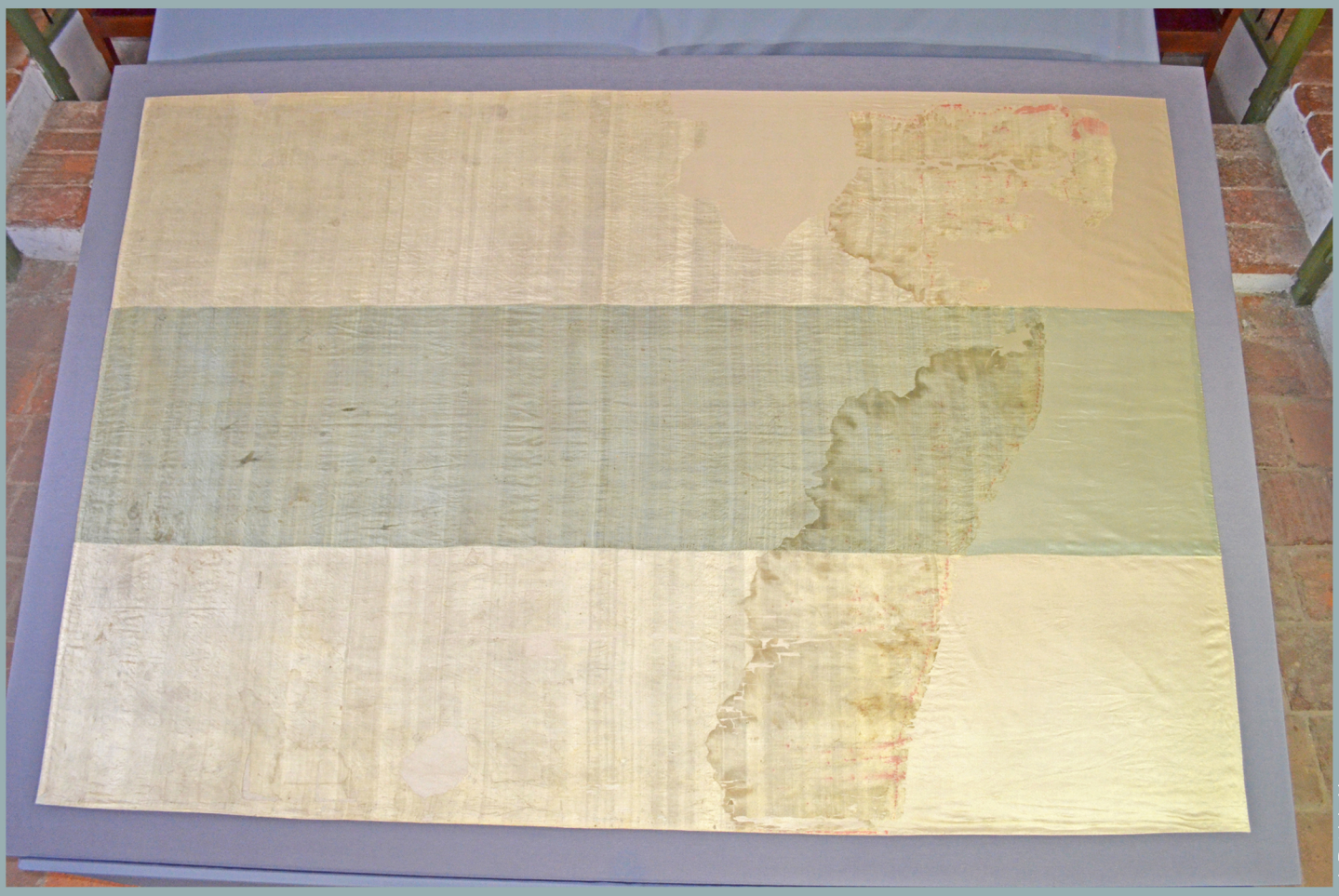
Esta bandera acompañó a la columna sanjuanina de Juan Manuel Cabot, capitán de la IV División del Ejército de los Andes en 1817. Fue parte de la colección del Museo Histórico Nacional hasta el retorno a su provincia nativa, San Juan, en 2012, cuyo Gobierno provincial solicitó su intervención.



ph Patricia Lissa

Imagen 1

Bandera de Macha o de Titiri, **Museo Histórico Nacional**, **Buenos Aires**, **Argentina**.



ph Patricia Lissa

Imagen 2 (arriba)
Bandera de Macha,
Casa de la Libertad, **Sucre**, **Bolivia**.

Imagen 3 (abajo)
Bandera del Ejército de los Andes,
Memorial de la Bandera, **Mendoza**, **Argentina**.



ph Patricia Lissa

Es una bandera de tres bandas horizontales de seda, de colores celeste-blanco-celeste con dos diseños pintados sobre una tela de algodón, recortados y aplicados mediante costura al anverso y reverso de la bandera. Estos diseños representan el actual Escudo Nacional y el Sol de Mayo. Tradicionalmente se había exhibido una sola faz, en vertical sobre una pared, ocultando el lado del sol. Posterior al proceso de documentación y conservación, se ubicó dentro de una vitrina especialmente construida, que utiliza un espejo para poder observar ambos lados (Imagen 4).



Imagen 4
Bandera Ciudadana, **Casa de Gobierno de la Provincia**, **San Juan**, **Argentina**.

1. Documentación

Como primera unificación de los criterios aplicados, se prestó especial atención a la realización y producción de una documentación exhaustiva de cada una de las piezas. Generando informes técnicos divididos por secciones: identificación, estado de conservación, propuesta de tratamiento, reporte de tratamiento, sistemas de exhibición, recomendaciones y parámetros de exhibición.

Los procesos de documentación llevados a cabo apuntan al registro de las características históricas, técnicas, y artísticas de las piezas. En cada caso, el proceso de registro fotográfico se acompañó del análisis, la identificación y caracterización de las fibras y ligamentos presentes, en conjunto con los informes de cada análisis de laboratorio realizado.

El diagnóstico del estado de conservación, con gráficos y croquis de deterioros que permiten una mejor comprensión del alcance de cada una de las problemáticas (Imagen 6), es la base de las propuestas de tratamiento. Es en el reporte de tratamiento donde se dejan explicitados los tratamientos realizados y cualquier cambio entre este y lo inicialmente propuesto se acompaña de la correspondiente justificación. Finalizando con los diseños de montajes de exhibición y las recomendaciones de conservación en los espacios expositivos.

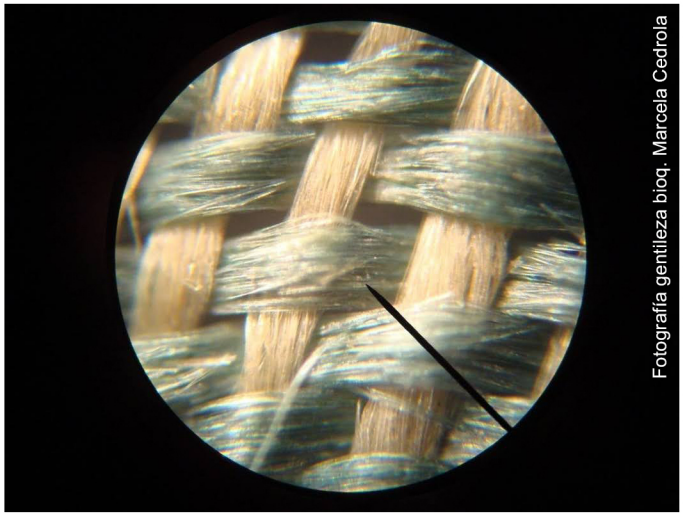


Imagen 5
Microfotografía de ligamento, **100X**, **Urdimbre blanca y trama celeste**. **Franja inferior celeste**, **borde inferior izquierdo**, **Bandera de Macha**, **Buenos Aires**.

2. Consolidación

Se priorizaron los tratamientos de consolidación no adhesiva, que pudieron aplicarse en todos los casos. Sobre nuevas telas de soporte, de seda o poliéster, teñidas o adquiridas al tono de la pieza (Imagen 7) y una tela de protección translúcida, tul de poliamida de malla romboidal; se realizaron consolidaciones en forma de encapsulado mediante puntadas de conservación realizadas con hilos de seda natural (Fig. 1).

Los recursos disponibles, en relación a materiales y a instrumental e instalaciones, limitan muchas veces las posibilidades de elección. Parte de esta revisión de paradigmas fue la adaptación de los

Imagen 6
Mapeo de deterioro de la Bandera del Ejército de Los Andes.



Referencias

- Faltantes
- Zonas con pequeñas arrugas
- Arrugas o pliegues
- Manchas
- Roturas
- Abrasión
- Intervenciones Anteriores

Mapeo por Ivana Rigacci

Figura 1
Gráfico de la estructura de la consolidación por encapsulado mediante costura.



Imagen por Sol Barcalde

requerimientos y exigencias a las realidades regionales.

3. Exhibición

Como se mencionó anteriormente, esta tipología de textiles se exhibía como se lo hacía con piezas de otras materialidades, como papel o pintura. La idea de estos proyectos fue devolverles la identidad de textil, cuidando los parámetros de conservación en exhibición.

El diseño de los soportes contempló la sensibilidad de los objetos, sus diferentes estados de fragilidad, la calidad de los materiales, la correcta lectura de las piezas. Al mismo tiempo que se tuvieron en cuenta las condiciones de iluminación (optando por sistemas de iluminación LED), el acceso para mantenimiento y el monitoreo de las condiciones medioambientales.

En todos los casos se realizaron soportes rígidos de policarbonato alveolar, perimetralmente más grandes que las piezas para minimizar la manipulación; acolchados con una tela de polar y forrados con una tela de soporte, previamente testeada su estabilidad del color. Sobre estos soportes se fijaron las banderas mediante puntadas accesorias de conservación. Las vitrinas que contienen las Banderas se construyeron según criterios de conservación en cuanto a su diseño, materiales aptos y acceso controlado.

4. Conservación

Las intervenciones de restauración no tendrían sentido sin un correcto plan de conservación en



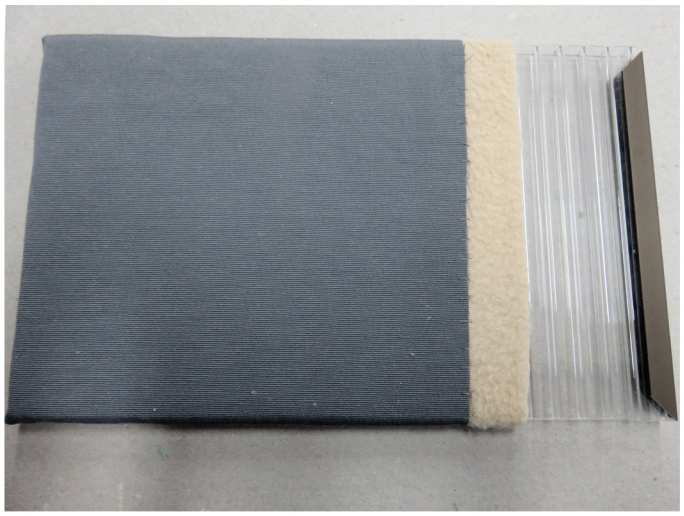
Imagen 7
Muestras de tinción sobre para la tela de soporte para consolidación. Bandera de Macha, Sucre.

ph Patricia Lissa



ph Patricia Lissa

Imagen 8
Detalle del proceso de costura para consolidación.
Bandera de Macha, **Sucre**.



ph Patricia Lissa

Imagen 9
Muestra de la estructura del soporte rígido. **de afuera hacia adentro**: **Tela de soporte**, **polar**, **policarbonato alveolar**, **perfil de aluminio**.

exhibición que vele por la salvaguardia del patrimonio. En la mitad de los casos de este trabajo (la Bandera de Los Andes y la Bandera Ciudadana), las piezas no se exhiben en instituciones culturales o museos sino en dependencias gubernamentales o espacios especiales que no cuentan con parámetros medioambientales de conservación. Es por esto que se agrega a los informes y documentación de cada pieza y su tratamiento, un protocolo en el que se especifican pautas de conservación, respecto al monitoreo del medioambiente e iluminación, y recomendaciones para el mantenimiento y limpieza de las vitrinas y las salas.

Conclusión

Los proyectos de Restauración de las Banderas del Bicentenario permitieron implementar de una manera ordenada los criterios desarrollados en los años previos en base a los avances en las teorías de conservación de textiles. Priorizando la documentación exhaustiva, las intervenciones respetuosas con materiales y procedimientos aptos, la atención a las medidas de conservación de soportes, vitrinas y espacios expositivos, en conjunto con un seguimiento de los objetos en exhibición.

Se logró concretar un trabajo de investigación interdisciplinario de los Conservadores con Químicos, Vexilólogos especializados en Banderas Nacionales y diseñadores textiles.

A pesar de tener características y problemáticas compartidas y similares, cada bandera presentó un desafío individual a la aplicación de un criterio estandarizado. Sin embargo, fue posible utilizar el criterio establecido como guía y encontrar en esos lineamientos el tratamiento que mejor se adecuara a cada pieza.

Se logró diseñar y construir sistemas de exhibición que respetaran las especificaciones definidas como ideales y adaptarlas a las necesidades de cada bandera.

Desde ese momento y a futuro, los protocolos y criterios desarrollados se implementaron en los sucesivos tratamientos de conservación.

Agradecimientos
Dip. Margarita Ferrá de Bartol, Bioq. Marcela Cedrola, Lic. Maria Pia Tamborini, Téc. Cons. María Dora Lasalandra, Dis. Textil Gabriela Nirino – Univ. Nacional de Lanús, Dis. Textil Noelia Gáname, Museo Histórico Nacional Buenos Aires, Fundación Metrogas, Casa de la Libertad Sucre Dn. Mario Linares, Secretaría de Cultura de la Provincia de Mendoza, Fondo Argentino de Cooperación Sur-Sur y Triangular FO-AR - Ministerio de Relaciones Internacionales y Culto, Vexilólogos Dr. Miguel Carrillo Bascary, Mario Golman, Francisco Gregoric.

CURSO ONLINE

ASPECTOS BÁSICOS DEL ESTÁNDAR RDA

PARA CATALOGACIÓN EN BIBLIOTECAS

VIVIANA GAMBA



Ahora desde donde estés, podés acceder a nuestra plataforma online. Entrá en www.asinppac.com hacé click en actividades y buscá cursos modalidad online.



ASINPPAC
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

info@asinppac.com
www.asinppac.com

En el próximo número artículos, entrevistas, noticias y más.

Si querés publicar o dejar comentarios

Podés escribir a editorial.asinppac@gmail.com

BOLETÍN ASINPPAC

ASINPPAC
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

¿Querés ser parte activa en la protección de nuestro patrimonio?

¡Asociate, participá y disfrutá de nuestros beneficios!

Entrá en
www.asinppac.com
hacé click en unite y asociate.

ASINPPAC

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL
PARA LA PROTECCIÓN DEL
PATRIMONIO CULTURAL