



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Teoría e Historia del Arte

CONSERVACION Y MONTAJE DE EXPOSICIONES TEMPORALES

Memoria para optar al Grado de Licenciatura en Artes,
Mención Teoría e Historia del Arte

Magdalena Sallato Mandiola
Profesora Guía: Johanna Theile Burns

Santiago, Chile
Octubre de 2006

INDICE

Introducción	4
Capítulo 1	
1.1 Importancia de las Exposiciones Temporales	10
Capítulo 2	
2.1 Préstamo de obras de arte	14
2.2 Embalaje	20
2.3 Transporte	26
Capítulo 3	
3.1 Conservación	29
3.2 Clima	33
3.3 Contaminación	43
3.4 Luz	48
3.5 Biodeterioro	54
Capítulo 4	
4.1 Seguridad y Precauciones en la sala de exposición	61
4.2 Montaje	64
Capítulo 5	
5.1 Prensa y Difusión	68
5.2 Educación	74

Capítulo 6

Informe de las principales Exposiciones Temporales del 2005

6.1	<i>Oro de Colombia: chamanismo y orfebrería</i> Museo Chileno de Arte Precolombino	79
6.2	Somerscales en tierra ; Africa, pequeñas grandes esculturas Corporación Cultural de Las Condes	87
6.3	<i>Segundo Concurso Habitar Italiano: diseño italiano & diseñadores chilenos.</i> Instituto Cultural de Providencia	93
6.4	<i>Frank Stella: Moby Dick Series</i> Museo Nacional de Bellas Artes – Fundación Bank Boston	97
6.5	<i>Auguste Rodin Retrospectiva</i> Museo Nacional de Bellas Artes	101
6.6	<i>Dalí 2005</i> Centro Cultural Estación Mapocho	120
6.7	<i>México, del Cuerpo al Cosmos</i> Centro Cultural Palacio La Moneda	125
	Bibliografía	138
	Anexos	140

INTRODUCCION

En el siglo XXI, el rol que juegan los museos en la sociedad y la función que cumplen en la actividad cultural de una comunidad, ha cambiado mucho de la idea que se tenía de esta institución antiguamente. Años atrás, el museo era un lugar destinado a la memoria, a preservar un legado que debía ser almacenado y resguardado de todo potencial daño del mundo exterior que le pudiese afectar. Se trataba de recintos cerrados y silenciosos, mausoleos en donde predominaba un enfoque contemplativo hacia obras del pasado, y se respiraba la herencia solemne de colecciones que reflejaban lo mejor de nuestros antepasados.

Hoy todo ello ha cambiado, se han ampliado los horizontes de lo que un museo representa y el alcance social de lo que allí se promueve. Y si bien todavía cumple con la misma labor de almacenaje y preservación que fue planteada en sus orígenes, los museos se han transformado en lugares de presentación, interpretación y difusión de material artístico dentro de un contexto adecuado, con la intención de revertir a la comunidad las creaciones que ella misma produce y que encuentre en ella el sentido final que justifique la exhibición de sus colecciones, sean temporales o permanentes.

La globalización, la agilización del flujo de la información y la creciente capacitación académica de profesionales dedicados al campo de la Conservación y la Museología, constituyen algunos ejemplos que nos dejan ver las condiciones actuales en que se desenvuelve la actividad expositiva en el mundo, y de los esfuerzos que se han estado haciendo para asegurar la permanencia del patrimonio cultural hacia generaciones futuras. La itinerancia de muestras de arte ha masificado las visitas a los museos o recintos culturales donde acontecen y también ha logrado ampliar los márgenes de público hacia quienes van dirigidas, pues al quedar al descubierto la buena acogida que estos programas tienen por parte de la ciudadanía, hoy se promueven en distintos segmentos, no solamente entre una elite especializada.

No obstante los beneficios que traen las exposiciones temporales al incorporarlas a los programas de museos, está comprobado que el mayor riesgo al que se puede exponer una obra de arte ocurre durante esta instancia, al estar a merced de movimientos, traslados y cambios climáticos bruscos. Esto puede generar distintos

tipos de daño en las piezas, con consecuencias inmediatas a la vista o a largo plazo. Hoy existen importantes estudios que avalan este tema y que han logrado generar conciencia con respecto a la gran responsabilidad que significa prestar colecciones al exterior; por eso es que a la par de la proliferación de solicitudes de préstamo hacia otros países de obras que generalmente están guardadas en depósitos, es cada vez mayor la preocupación de los museos para que se cumpla con cada una de las condiciones y exigencias que solicitan –con el asesoramiento de profesionales de la Conservación- al equipo que acogerá temporalmente la colección, con el fin de velar por la integridad de las obras y concretar su itinerario sin riesgos.

Dada la vital importancia que cobra este tema en la planificación de este tipo de exposiciones, la tercera parte del trabajo está dedicada plenamente a la Conservación. La tarea principal consiste en proteger los bienes culturales mediante el condicionamiento y control ambiental con el objetivo de evitar la acción de los agentes de deterioro sobre los objetos, lo que se explica en forma detallada en los capítulos de clima, biodeterioro, contaminación y luz. Esto se logra minimizando las variaciones que puedan existir entre el entorno del lugar destinado para exhibir la pieza y el que corresponde a su lugar de origen.

Además del control práctico de las condiciones medioambientales, resulta igual de importante y necesario elaborar un plan de conservación preventiva que evite o minimice los daños potenciales que afecten de manera acumulativa a los objetos y que hagan visibles sus efectos en el futuro. Estas medidas ahorran intervenciones innecesarias al objeto en eventuales restauraciones y sirven para optimizar los recursos económicos que significa llevar a cabo este tipo de trabajo o pagar una indemnización a los dueños de la pieza que se haya deteriorado. Para ello deberá adaptarse este plan a las características particulares de cada recinto expositivo, teniendo en cuenta además cualquier complicación inminente que pueda amenazar la seguridad de las piezas durante la muestra, como se destaca en el capítulo sobre seguridad y precauciones en la sala de exposición.

Antiguamente la función principal del conservador era reparar o restaurar un objeto a través de un tratamiento individual una vez que éste ya presentase algún daño. Luego, por medio de estudios e investigaciones, esta labor fue evolucionando hasta

convertirse en una ciencia interdisciplinaria, en donde profesionales de distintas áreas -como científicos, ingenieros o arquitectos- trabajan en conjunto para encontrar formas de prevenir o decelerar el deterioro de los objetos a través del control del ambiente de las colecciones. Si en ese momento el gran salto que hubo para cambiar la mentalidad con respecto a lo que significa la Conservación dentro del circuito artístico y para el patrimonio cultural en general fue la prioridad que se le dio a las colecciones en cuanto a su entorno y su contexto físico –la climatización, el edificio que alberga al museo, la calidad del aire, etc-, últimamente se ha reconocido la vital importancia que ese lugar tiene para la comunidad, y se está empezando a comprender el que rol que juega el museo en la ciudadanía es mucho más influyente de lo que hasta hace poco se creía. El campo de estudio se ha ampliado hacia el dinamismo que provoca la realización de exposiciones temporales en su contexto social.

El hecho de que las exposiciones temporales se abran paso en la escena cultural de los distintos países responde a una buena acogida por parte del público que ha logrado mantenerse en el tiempo, lo que sin duda repercute positivamente en un aumento de dicha actividad en la agenda de museos, institutos culturales y galerías. La primera parte del trabajo aborda en extenso este tema; se analizan los motivos que justifican la organización de estas exhibiciones, y que hacen que valga la pena autorizar la salida de las colecciones y facilitar su tránsito más allá de los depósitos. Sin olvidar los datos prácticos que se necesitan para coordinar la llegada de una colección, en esta parte se entrega información valiosa sobre la tramitación que hay que cumplir antes y después de tener las obras bajo nuestra tutela, así como las reglas y condiciones óptimas que hoy están en vigencia para concretar el préstamo de obras de un lugar a otro.

A continuación se explica la manera adecuada de preparar los objetos para la etapa más riesgosa del proceso, el traslado. El embalaje apropiado para cada obra se debe escoger de acuerdo a el/los material/es que la compongan, al igual que las diferentes alternativas de transporte, que se eligen a partir de distintos factores, como distancia a recorrer, estación climática del año o nivel de fragilidad de las piezas.

La relación existente entre los museos o cualquier lugar de plataforma cultural y los medios de prensa puede llegar a ser muy útil si se le entrega la dedicación

suficiente y se apuesta por formar un vínculo con los distintos medios que permita trabajar en conjunto por difundir las actividades que allí se realizan. En el capítulo sobre prensa y difusión se demuestra que vivimos en tiempos en que el poder de información que poseen los medios de comunicación masivos en los ciudadanos es indesmentible, por lo cual el museo tiene que trabajar por hacerse un lugar en ellos y atraer público. Los esfuerzos de todo un equipo museológico se pueden volver inútiles si no se promueve la afluencia de visitas que son finalmente las que construirán el diálogo, el intercambio cultural que debiera ocurrir siempre entre estas instituciones y su entorno social.

Dentro de esta misma línea, el material educativo que el museo pone a disposición del público durante las exposiciones es igual de relevante, ya que es lo que permite crear un contexto para el objeto exhibido, un enlace entre lo que se está mostrando y sus contenidos. El capítulo sobre educación señala la importancia del modo en que se entrega la información al visitante, el valor de comunicar lo que se quiere transmitir de una manera que resulte atractiva para él y que motive su regreso.

Finalmente, la idea de que todos los conocimientos aquí expuestos fueran aplicados en “terreno”, tuvo como resultado la elaboración de un informe para cada una de las muestras más importantes que ocurrieron en Chile durante el 2005 y comienzos del 2006. El objetivo de estas visitas era hacer un diagnóstico de museos o instituciones de la capital que reciben habitualmente exposiciones temporales, para ver si cumplen con los requerimientos universales mínimos de conservación, climatización, montaje y seguridad, que se necesitan para habilitar estos espacios sin riesgo alguno para las colecciones.

También se incluye en el informe reseñas con respecto a los contenidos que se tratan en las muestras, revisiones al material gráfico y educativo que hay a disposición de los espectadores, y una captación aproximada de afluencia de personas que acudieron a estas exhibiciones. Todo esto con la ventaja de recorrer las salas como un visitante más, lo que permitió dejar una constancia honesta en cada informe sobre cómo resulta finalmente la puesta en escena de estas exhibiciones, con sus aciertos y sus fallas. Una mirada que en este caso fue aplicada a lugares de exposición bastante diversos de la ciudad de Santiago, tanto museos como centros culturales, que cuentan

quizá con distintos recursos o niveles de producción, pero tienen como punto en común la gestión y realización de muestras artísticas de tiempo limitado.

Como veremos, las exposiciones temporales constituyen una realidad en todo el mundo y han logrado hacer del auge que hubo en estos últimos años de globalización un crecimiento sostenido, al haber demostrado ser una herramienta efectiva para mantener vivos los museos, para invitar a la gente a acercarse a ellos y poder jugar así un rol importante y fértil en el crecimiento de un pueblo, a diferencia de los antiguos mausoleos. Estas muestras ofrecen la oportunidad de ver material distinto al que se encuentra en las exhibiciones de carácter permanente, en general son colecciones guardadas en depósitos, muy bien evaluadas al tratarse de originales, o montajes que abordan temáticas específicas, que vienen de otros países cumpliendo un itinerario en el que recorren distintas ciudades de Latinoamérica.

Además de vitalizar el lugar gracias a la afluencia de público, se pueden nombrar tantas otras ventajas que conlleva la realización de estas muestras, como recaudación de fondos, el incentivo para donaciones, la promoción de socios o nuevos miembros, intercambio cultural en cuanto al acceso de público a patrimonio de orígenes diversos, etc. Pero lo complejo de esta actividad radica en saber otorgar los recursos técnicos y humanos para sobrellevar la situación de riesgo por la que atraviesan los objetos que forman parte de estos montajes. De allí surge la vital importancia que toma la Conservación en este proceso, al tratarse de una ciencia interprofesional que trabaja en conjunto para ocuparse de cada una de las aristas que componen toda forma de deterioro. No obstante a estos esfuerzos, hay que tener en cuenta que al trabajar con obras de arte, como materiales frágiles e irre recuperables que son, siempre habrá un riesgo latente (que hay que asumir).

El desafío a seguir consiste en integrar la Conservación en la formulación de políticas estatales que se enfoquen en la implementación y difusión de planes de conservación, y que entreguen una serie de incentivos para que el sector privado se involucre. Hace falta un compromiso concreto por parte de públicos y privados que logre facilitar los recursos prácticos y humanos que se necesitan para agilizar este tema. Después de todo, conservar bienes culturales y darlos a conocer a través de

generaciones, contribuyen a fortalecer la memoria, identidad y pertenencia de todo un país.

CAPÍTULO 1

1.1.- LA IMPORTANCIA DE LAS EXPOSICIONES TEMPORALES

Durante los últimos años, el debate sobre la implementación de programas de exposiciones temporales en museos ha ido creciendo sostenidamente entre los profesionales dedicados al campo de la museología. La buena acogida que éstas producciones tienen por parte de la ciudadanía no repercute solamente en el mejoramiento de los programas y en la frecuencia con que estas muestras son inauguradas cada año, sino que además constituyen un reflejo fiel de los intereses de un público que, motivado por distintos factores, acude masivamente a los museos a ver este tipo de eventos y los convierte en verdaderos fenómenos socioculturales.

Las exposiciones temporales componen –tanto para los museos como para toda institución o galería, ya sea estatal o privada, que trabaje a favor de la cultura- la red de presentación, interpretación y difusión de patrimonio artístico más importante de llegada a la comunidad con la que cuenta todo recinto cultural. Ofrece a quienes la visitan la oportunidad de acceder muchas veces a piezas originales que no son comunes de ver (ya que forman parte de valiosas colecciones que viajan en calidad de préstamo desde otros países), introducen temáticas específicas que por lo general no se relacionan con la colección permanente a la que el público puede ver, y tienen el atractivo de desmarcarse de las actividades habituales que ocurren durante el año en el museo, lo que sin duda altera positivamente la escena cultural del país y la vigoriza.

A los museos, en su labor de preservar y estudiar el patrimonio artístico que le atañe, se le suma otra responsabilidad igual de importante, que es la difusión y la interpretación del material que allí es exhibido. A partir de los años ochenta, los esfuerzos se han concentrado en la idea de planificación de exposiciones como el punto fundamental donde se establece una conexión y un diálogo entre el público y la institución, a partir del objetivo de acercar el arte al ciudadano común que le corresponde cumplir al equipo museológico de dicho lugar. Con esto el campo de investigación sobre el rol que cumple un museo activo en la sociedad contemporánea se ha ido ampliando cada vez más, lo que influye en la educación que hoy existe

respecto al tema de “comprender el cómo y el porqué la gente se relaciona, responde y aprende con las exposiciones” (Alonso, García: 99, p.9). Paralelamente, se ha ido desarrollando de manera creciente el interés de los museos por implementar un apropiado sistema de conservación que garantice la integridad de las obras y su proyección a futuro.

La consiguiente capacitación y formación de profesionales en el terreno de gestión cultural o museología significó un paso importante para vitalizar los museos y lograr establecer una red de comunicación sólida con un público masivo, adaptando su función en juicio a los requerimientos y la dirección en que se mueve la sociedad actual. Esto ha logrado una repercusión positiva y clarificadora en cuanto a las prioridades que se deben tener presentes al momento de planificar eficientemente la llegada de una exposición temporal, lo que implica “un mayor estudio y perfeccionamiento del fenómeno expositivo a todos los niveles: conceptual, técnico, museográfico y de proyección sociocultural” (Alonso, García: 99, p.12).

Lo anterior lo hemos visto reflejado en la cada vez más cuidada producción conceptual y técnica que forman parte del montaje de las exhibiciones, que lógicamente demanda un mayor despliegue de recursos técnicos y humanos que sólo pueden ser costeados gracias a la colaboración de la empresa privada en este tipo de eventos.

En aquellas producciones se pone especial énfasis en las herramientas de difusión de las que se vale el museo para difundir el material que se está exhibiendo, para darlo a conocer a través de distintos canales de interpretación que comuniquen de manera atractiva lo que el visitante encontrará si decide acercarse a la muestra. El diseño y la gráfica empleados para publicitar la muestra en espacios públicos o en la prensa sirven para captar y atraer a las personas visualmente, con la intención de hacerles llegar el mensaje que las invite a asistir y de entregarles información clara y acotada sobre la fecha de apertura y cierre, el lugar donde transcurrirá la exhibición, el valor de las entradas, etc.

Los recursos a nivel educativo que se dispongan en función del público también son muy importantes para dar a conocer no sólo el mensaje que la muestra busca comunicar, sino para profundizar los contenidos que la temática propone, haciendo uso de todas las herramientas que estén disponibles para acercar lo que se está mostrando a la gente y hacerlo comprensible y asimilable para todo tipo de público (ya sea con material didáctico, virtual, interactivo, visitas guiadas, etc). Hoy en día el éxito y el impacto que puede generar una exposición temporal no se mide sólo por una gran afluencia de público o por la cantidad de entradas vendidas: es por la calidad de la experiencia museológica, esa que debe lograr reproducir el aporte que encierra la muestra para hacerlo llegar a todo tipo de público, a través del empleo eficaz y creativo de distintos medios que sean útiles para ese fin.

Las ventajas que justifican la incorporación de exposiciones temporales al programa de planificación anual de los museos son muchas: recaudan fondos, se incentivan donaciones, se promueve la adhesión de nuevos miembros y/o auspiciadores, se vitaliza el recinto gracias a la afluencia de público y mejora considerablemente la imagen externa del museo, al mostrarse activo y dinámico. El resultado de esto es muy positivo para toda institución, ya que este movimiento genera la confianza que la empresa privada necesita para invertir en cultura y tener un retorno de imagen importante, ya sea en prensa o en el material gráfico que la campaña promueva y que lo incluya en un auspicio o patrocinio.

No obstante estos beneficios, es un hecho que las colecciones que son expuestas en distintos lugares por un tiempo limitado están a merced de los daños que se producen a partir de esta actividad, ya que son piezas que sufren cambios muy bruscos en su entorno (HR, T°, Luz, Contaminación Ambiental) y que están propensas a distintos tipos de accidentes durante el traslado y el viaje que tienen que enfrentar. Se debe tener en cuenta que muchas veces estos daños son a largo plazo, es decir no se manifiestan al término de la exposición y muchas veces no son visibles al retornar a su museo de origen; son los daños potenciales que ocurren por la acción independiente o conjunta de distintos factores posibles, como una mala manipulación, un embalaje incorrecto o por un manejo inadecuado de las condiciones ambientales del museo que solicitó el préstamo.

Con el fin de evitar todas las situaciones de riesgo que lamentablemente terminarían con el préstamo de obras de arte de un museo a otro, se deben tomar las medidas de conservación preventiva que controlen los posibles agentes de daño que atenten contra la permanencia segura de las piezas durante el tiempo que nos visiten. Así, para integrarse a esta actividad es el deber de cada institución, galería o museo la elaboración de una política de trabajo que establezca de antemano las reglas y la metodología empleada en el proceso de recibimiento y préstamo de obras de arte.

CAPÍTULO 2

2.1.- PRESTAMO DE OBRAS DE ARTE

Cuando se planifica una exposición temporal, se deben coordinar ciertos trámites y requisitos entre las instituciones involucradas –prestante y solicitante- para que las obras puedan dejar su lugar de origen por un tiempo y tengan la posibilidad de exhibirse en otra locación y llegar así hasta un público más amplio.

Primero se envía una carta formal solicitando el préstamo de las piezas por un período determinado, proponiendo fechas de apertura y cierre. Esto se hace con un mínimo de tres meses de anticipación, con el fin de dar a conocer con tiempo el proyecto a la gente del museo prestatante y revisar conjuntamente las normas internacionales vigentes que regulan el tránsito de arte, como por ej. el seguro “puerta a puerta” que rige al sacar las piezas del museo, o la presencia de un curador o conservador que se responsabilice por ellas durante el trayecto.

Luego hay que elegir una fecha del año cuyo diagnóstico meteorológico sea lo más similar posible entre la región desde donde provienen las piezas y la que se prepara para recibirlas. Toda oscilación térmica brusca en el entorno de los objetos debe ser reducida al mínimo, pues la idea es no modificar el funcionamiento normal de los museos ni tampoco llegar al punto que sea necesario inducir microclimas en su interior. Para ello, el museo que presta las piezas tiene que solicitar un informe detallado del clima regional y del museo o recinto donde va a permanecer ubicada la colección, respaldado por el registro de un Termohigrógrafo.

Asimismo, el museo que solicita la llegada de las obras tiene que hacer llegar con anticipación a la institución de donde éstas provienen una ficha con información clara sobre el lugar que va a recibir los objetos, para que después ellos decidan si dicho espacio expositivo cumple con las condiciones requeridas para el préstamo. Entre los datos que deben ser especificados, generalmente se cuenta:

- La seguridad del edificio
- El Clima
- Indices de Contaminación Ambiental
- Diseño de Montaje, calidad de Vitrinas
- Planos de las Salas del museo donde se ubicarán las piezas
- Nombre y firma de quien(es) va(n) a estar a cargo de la exposición
- Fecha de apertura y clausura
- Póliza a favor del museo prestante que entre en vigencia desde el momento de salida de las piezas de su lugar habitual
- Lista de avalúo de cada pieza proporcionada por dicho museo
- Todo gasto corre por cuenta del museo que recibe las obras (transporte, embalaje, hospedaje de la persona que viaja en su cuidado, etc)

Lo que finalmente influye en la determinación de autorizar el viaje de los objetos, son los datos exactos que revelan las características del lugar hacia donde ellos van a ir a parar para ser exhibidos, por lo que resulta indispensable para lograr esta tarea la *ficha* de préstamo facilitada por el museo (ver Anexo). Adaptada a las necesidades del museo que solicita las obras, este documento aportará el material preciso que es requerido por la institución prestante para asegurar que su patrimonio quede en buenas manos, al mismo tiempo que deja estipuladas las reglas y condiciones de préstamo desde un principio.



1. Foto en *The Museum Environment*, Garry

Thomson. The National Gallery of London.

De concretarse el traslado de las piezas hasta su lugar provisorio, al momento de su arribo deben ser revisados por el conservador del museo prestante y la persona que va a estar a cargo de los objetos durante su paso temporal (1), ya que cada objeto viaja con su documento de inventario que especifica todos sus datos, incluyendo su estado de conservación. Entre los dos chequean la lista de inventario y el estado en que se encuentra cada pieza, poniendo especial atención que lo que sale allí coincida con el catastro de los objetos elaborado por la compañía de seguros, para evitar futuros malentendidos en el caso de daños o pérdidas. De encontrarse todo en orden, ambas personas firman el documento que consolida el acuerdo de las partes en que los objetos han llegado a destino, en su totalidad y sin sufrir alteraciones en su estado de conservación.

En Chile, el reglamento que autoriza el préstamo de obras de arte le concede la facultad de tomar esa decisión al Consejo de Monumentos Nacionales, organismo que está formado por distintas personalidades que se han destacado en el ambiente cultural y ministerial del estado. El museo dispuesto a prestar material al exterior debe hacer llegar al Consejo una petición –con al menos tres meses de anticipación– para

concretar el envío, adjuntando la lista de obras en cuestión, más ciertas características individuales de ellas (origen, data, estado de conservación, etc). Los miembros de esta comisión se reúnen los primeros miércoles de cada mes del año para estudiar los antecedentes de cada solicitud de préstamo y determinar si es aprobado o rechazado el préstamo. Este trámite se realiza para cualquier objeto que abandone el museo, ya sea dentro o fuera de Santiago.

De ser aprobado -por escrito- el traslado de las piezas al museo de origen que tramita el préstamo, la autorización debe ser agregada a los documentos de inventario que se mencionan anteriormente, ya que sin este permiso las piezas por ley no pueden movilizarse de su lugar de origen, menos abandonar el país. El período máximo de préstamo que se puede aspirar obteniendo esta autorización es de dos años.

La importancia del clima en la planificación de una Exposición Temporal

Cuando se hacen las gestiones para traer muestras internacionales que permanecerán en las salas durante un período de tiempo limitado, lo ideal sería no modificar el recinto ni hacer distintos microclimas, sino elegir la fecha de llegada de las piezas en común acuerdo entre la institución solicitante y la prestante a partir de diversos factores a tener en consideración.

Primero se debe enviar con un mínimo de 3 meses una carta formal solicitando en calidad de préstamo las obras en cuestión, y después que han sido revisadas las normas y estatutos internacionales que regulan el préstamo de obras de arte, la entidad prestante le pide un informe de clima al museo que va a recibir las piezas. Este informe debe ser elaborado de manera profesional, adjuntando un gráfico de HR y T° realizado con la ayuda de instrumentos de medición precisos como el Termohigrografo.

La idea es que la colección sufra las menores variaciones climáticas que sean posibles durante su estancia en el museo local, por lo que luego de contactar al museo prestante y solicitarle los registros anuales de HR del recinto de donde provienen las

obras y de la ciudad, se proyectan dos gráficos, uno con la información del lugar de origen de la colección y otro con los datos locales del solicitante. Cada uno deberá establecer el % de HR que marque con respecto a los 12 meses del año, después se sobreponen con papel diamante y se destacan los puntos de HR en que los gráficos de ambas ciudades coinciden. Los meses en que concuerdan los puntos son los ideales para montar la exposición porque significa que no habrá oscilación climática; en el caso de que los porcentajes de HR no se topen en ningún momento del año, se puede recibir la muestra durante los meses que haya menos diferencia entre un punto u otro, adaptando la sala mediante la creación de un microclima inducido con material tampón.

Además de la situación climática, el informe también debe contener información detallada sobre los índices de contaminación ambiental del lugar donde se encuentra el museo, del tipo de seguridad que posee, del montaje y calidad de las vitrinas, de las fechas exactas de apertura y clausura de la muestra y las firmas de quienes van a estar a cargo por dicho período de tiempo. Son solicitados los planos de las salas donde se ubicarán las piezas, además de una póliza a favor del museo prestante que entra en vigencia desde que las obras abandonan su lugar de origen, dando a conocer para este fin una lista donde aparece el avalúo de cada una de ellas.

En cuanto a los gastos, cabe señalar que corren por cuenta del solicitante los correspondientes a embalaje, transporte, vigilancia y hospedaje del personal que viaja en cuidado del envío. También es su responsabilidad fotografiar los objetos itinerantes en el lugar de su procedencia, para luego imprimirlo en el país donde van a ser exhibidos.

Una vez determinada la fecha más conveniente para traer una muestra por un tiempo limitado, es importante inspeccionar las salas donde van a ser instaladas las obras y hacer un estudio climático que arroje la información necesaria para que el montaje sea diseñado en forma óptima. Esta inspección nos ayudará a detectar posibles microclimas indeseados que existan en el interior del recinto, “vidas climáticas” estables o variables que necesitan ser examinadas con instrumentos para que no produzcan estragos o impactos bruscos en las obras. Se registran los distintos puntos de riesgo determinando la HR (termohigrografo, higrometro o sicrómetro), la

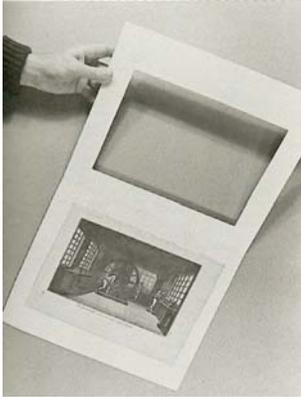
T° (termómetro) y la radiación de luz que haya en el lugar (luxímetro), información valiosa que posteriormente será aplicada en la elaboración de un diagnóstico del espacio o en la preparación del diseño del montaje de la colección próxima a llegar.

En ese sentido, podemos asignar las locaciones más estables del lugar a las obras que requieren de mayor cuidado por estar compuestas de materiales más sensibles, o verificar qué tan seguras resultan las zonas colindantes a un mayor flujo de aire, como el hall de acceso o la cercanía de ventanas. Hay que estar atento a los desequilibrios imperceptibles del entorno que eventualmente pueden llegar a producir microclimas, como filtraciones de humedad, vegetación y jardines cercanos al museo, construcciones en las cercanías, los cambios de luz solar que ocurren con los cambios de estación, el desgaste del aislamiento de alguna ventana, etc. Lo importante para recibir una muestra temporal es tener clara la respuesta que tiene el edificio ante las condiciones climatológicas que van aconteciendo.

2.2.- EMBALAJE DE OBRAS DE ARTE

En los museos, de todos los motivos que justifican el movimiento necesario de obras de arte para efectos de restauración, investigación o limpieza, ninguno constituye un riesgo tan importante como la entrada y salida de los objetos que demanda una exposición temporal. Ya vimos anteriormente los daños que pueden afectar a las obras durante el tiempo que dure su estadía en un ambiente extraño al que corresponde a su lugar de origen, sin embargo, no hay que olvidar que un embalaje inadecuado, movimientos bruscos durante el traslado o la falta de control de los cambios climáticos (humedad relativa, temperatura) y de radiación lumínica a los que queda expuesto el objeto en tránsito constituyen amenazas tanto o más peligrosas para la integridad de una obra, ya que es en estos trayectos donde se encuentra latente la posibilidad de daños o manipulaciones indebidas.

Desde un comienzo se deben evitar las manipulaciones innecesarias. Luego de examinar el objeto e identificar las propiedades materiales que lo componen y el estado de conservación en que se encuentra (sus puntos débiles, daños y restauraciones anteriores), se puede tener una idea de la respuesta que dará cada pieza en su particularidad material a los cambios medioambientales, vibraciones, choques, manipulación y tensión que eventualmente podrían producirse durante el proceso que va desde el momento que dejan su entorno hasta que vuelven otra vez a él. Sin los datos que arroje este análisis, no estaríamos capacitados para elegir el diseño y la confección adecuados para el embalaje de las piezas, ya que la selección dependerá de las características individuales de cada una de ellas (peso, tamaño, composición, dimensiones, fragilidad, sensibilidad a los agentes de deterioro, etc).



2. Las fotografías tienen que ir protegidas en papel sin ácido y deben ser almacenadas en cajas. Foto en *The care of antiques and historical collections*, Per E. Guldbek, AltaMira Press CA 1995.

Un buen material de embalaje debe proteger físicamente a las obras durante el viaje de todos los causantes de daño que pueda atentarse contra la integridad del objeto, ya sean golpes, roces, vibraciones, manipulaciones o movimientos, así como también mantenerla en un ambiente estable, protegido de la luz y sin cambios bruscos de humedad y temperatura.

Para resguardar a los objetos de este último aspecto, se pueden aplicar medidas de prevención simples como envolver la pieza –ya sea un cuadro o un objeto tridimensional pequeño- en un papel de pH neutro, libre de ácido (por ej. papel *craft* o *tisú*), para luego recubrirlo en cartón corrugado (que tampoco contiene ácido). Esto le dará al paquete la firmeza que necesita, además de tener la ventaja de ser un material liviano, que no abulta demasiado. Si se quiere adoptar una medida adicional contra los efectos del agua y la humedad, se puede colocar una funda protectora de polietileno (3) al envoltorio. Con esta protección se pone el objeto en una caja sin ácido que sea resistente a golpes.



3. Foto en *The care of antiques and historical collections*, Per E. Guldbek, AltaMira Press CA.

Si las obras harán viajes más largos, fuera de la ciudad o si por su fragilidad requieren de un mayor cuidado, se recomienda emplear una caja de metal que tenga compartimientos o divisiones interiores (hechas de material libre de ácido), donde se incluyan elementos tampones. Para no correr el riesgo de que surjan variaciones climáticas bruscas durante el viaje –sobre todo en aviones- que condensen el interior del contenedor y terminen por formar agua, lo que causaría un daño enorme a la obra, se recomienda poner granos de gel de silicio protegidas por mallas entre el objeto y el borde de la caja. Calculando de la base de 1 kg. X m³, tendremos el 40% de humedad relativa, que necesita nuestro objeto.

Es indispensable envolver previamente cada una de las obras con papel y cartón, y agregarles algún material tampón que regule la humedad al interior de la caja. Los espacios vacíos que queden entre los objetos deben rellenarse con material aislante blando (como pelotillas de tergopol o cintas de polietileno) para así inmovilizarlos dentro de la caja y evitar golpes o vaivenes durante el trayecto.

Al momento de cerrar las cajas, lo mejor es hacerlo con cerraduras o bandas plásticas que puedan ser manipularlas una y otra vez, lo que permite que éstas cumplan su función y sean de utilidad a través de todo el trayecto que las obras tengan que cumplir –sobre todo si se trata de exposiciones itinerantes-. Si no queda otra opción que sellar las partes con clavos, hay que tener cuidado que no sean muy largos y atraviesen la caja porque pueden dañar las piezas, también hay que fijarse que sean de material inoxidable (como el cobre).

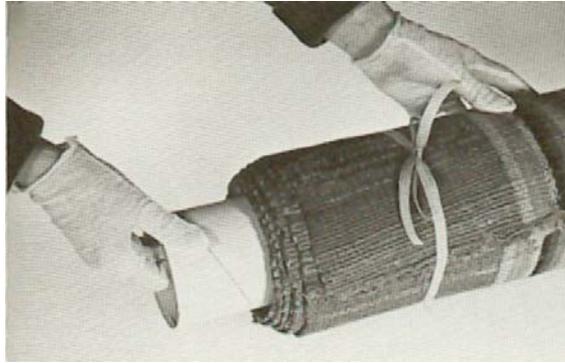
Es importante que el conservador supervise la manera en que son colocadas las piezas dentro de la caja. Si es de grandes dimensiones, el objeto tendrá su propia caja de metal, y de ser pequeño, se ponen agrupados en un mismo lugar. Después la colección es enviada en un gran container, lo principal es que el embalaje se relacione con el peso del objeto y su fragilidad. El propósito es conseguir una compresión correcta del material protector en el momento de un golpe: “si el material de embalaje es demasiado blando, el objeto puede golpear la parte interior del contenedor en el momento del impacto; y si el material es demasiado duro, no va a comprimirse de manera adecuada”. (Alonso, García: 99, p.151)

Para facilitar la labor del personal que recibirá las obras y que luego las embalará nuevamente para enviarlas a su nuevo destino, así como también para tener un registro del lugar donde han sido almacenadas cada una de ellas, los container, cajas o paquetes protectores deben tener en su interior un registro detallado de los elementos que contienen, además se les debe asignar un número que corresponda a cada pieza que viaje en su interior. Como precaución en caso de pérdida o emergencia, se debe indicar en el exterior el destino del paquete y su lugar de origen, sin olvidar por supuesto los símbolos universales que señalan que el contenido es frágil (copa), y que debe mantenerse en una posición determinada (flecha ascendente).

Embalaje de cuadros:

Si se necesita embalar varios cuadros enmarcados de formato mediano o pequeño, se pueden colocar juntos en una sola caja, cuidando que no topen entre sí poniendo capas de espuma entremedio y envolviendo cada uno por separado con papel sin ácido. Lo ideal es usar cajas que ya vienen preparadas de fábrica con paneles y rieles que permiten sacar las obras con facilidad, pues tienen la ventaja de que pueden emplearse más de una vez.

Los marcos delicados tienen que reemplazarse por unos especiales para el viaje. En tanto, las telas de los cuadros de gran formato deberán ser removidas del marco y separadas del bastidor, para hacer posible su transporte y abaratar costos. Para embalar correctamente un lienzo grande tenemos que disponer de un gran tubo de cartón sin ácido cuya longitud sea más ancha que la tela, forrado con algodón y lino. Sobre él se enrolla cuidadosamente el lienzo dejando la imagen hacia afuera, para terminar envolviéndola con algún papel neutro (sin ácido). Como medida extra podemos agregar una tela impermeable alrededor del tubo.



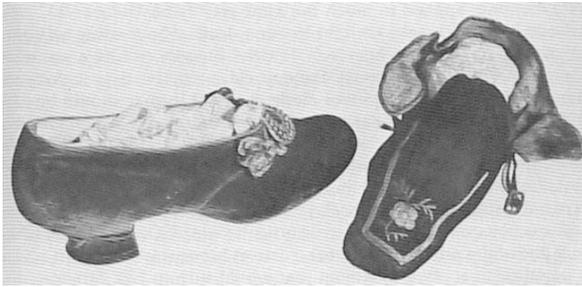
4. Foto en *The care of antiques and historical collections*, Per E. Guldbeck, AltaMira Press CA 1995.

Este método (4) resulta igual de eficaz para empacar materiales como tapices, textiles, cueros, banderas, etc.

Embalaje de esculturas y objetos tridimensionales:

Los objetos tridimensionales en general pueden transportarse dentro de una caja acompañado de material sintético aislante que rellene los espacios sobrantes y contribuya a estabilizar la pieza en el interior y a amortiguar el impacto de posibles golpes o vibraciones. Si se trata de objetos pequeños pueden ir en una misma caja, aunque cada uno deberá tener su compartimiento para que no se golpeen entre ellos al moverla, sin olvidar de poner elementos amortiguantes (como espuma, bolitas de tergopol o polietileno) en los huecos vacíos. También se puede solucionar ese tema ocupando una especie de “molde” de espuma densa que debemos tallar de acuerdo a la forma de la pieza, que en el caso de no tener un calce perfecto, podemos ajustarlo de la misma manera con el relleno anterior.

Materiales como cuero o textil jamás deben guardarse doblados, pues las marcas quedarán dejando un daño irreversible. Cuando el cuero es flexible, se puede mover enrollado en un tubo de cartón. Si es absolutamente necesario realizar dobleces en el textil, se deben colocar rollos forrados en algodón para suavizar el pliegue y evitar eventuales marcas; si es liso y plano lo mejor es trasladarlo enrollado en un tubo de cartón (4) y envolverlo con elementos neutros, como papel de seda, algodón o lino.



5. Al igual que estos zapatos, todo objeto de cuero flexible debe ser relleno con tissue libre de ácido para que mantengan su forma original.
Foto en *The care of antiques and historical collections*, Per E. Guldbeck, AltaMira Press CA 1995.

2.3.- TRANSPORTE DE OBRAS DE ARTE

Una vez concluido el embalaje adecuado según lo requiera cada tipo de obra, entonces ya se encontrarán preparadas para enfrentar la fase más complicada y riesgosa en la habilitación de una exposición temporal: el traslado.

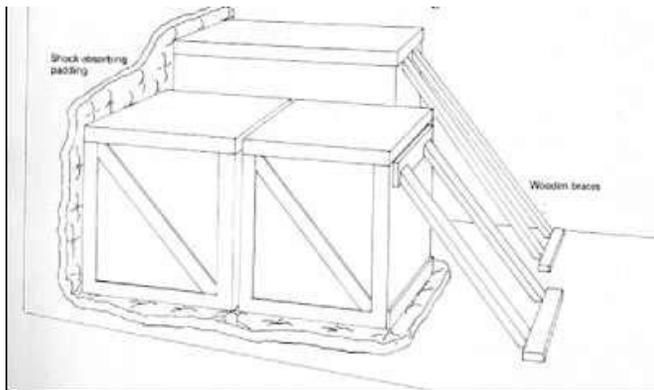
El medio de transporte apropiado se va a elegir de acuerdo a distintos factores, como la distancia que hay que recorrer, la cantidad de piezas que integran la colección, su fragilidad, el clima con el que se encontrará según la estación del año de la región, así como muchos otros.

Hoy en día es frecuente que algunos museos exijan que sus colecciones sean prestadas a otros museos sólo si -de tener que hacer un viaje largo- son transportadas por vía aérea, lo que no deja al solicitante otra alternativa que costear un traslado más caro, pero con la ventaja de ser más seguro, rápido y directo. Por lo general las cajas abordan vuelos de carga que hagan la menor cantidad de escalas en dirección a su destino, pues tanto cambio de presión no resulta favorable para el material transportado. En el caso de hacerlo en un avión de pasajeros, las piezas deben ir en la parte de arriba supervisadas por el curador de la muestra o un conservador durante el vuelo, de ningún modo se deben enviar a la sección de equipaje con el resto de las maletas ya que en altura la temperatura se torna extremadamente fría y no hay oxígeno, por lo que resulta un ambiente demasiado hostil para cualquier obra de arte. Además, de esta manera se evita la posibilidad de un robo. Para asegurar una entrada al país rápida y sin riesgos, deben hacerse presentes en la aduana el curador, el personal del museo interesado y de la embajada.

Para viajar por carretera, lo ideal sería trasladar las cajas en un vehículo acondicionado especialmente para el transporte de patrimonio con sostenedores, amortiguadores y sistema de control climático; de no contar con esta opción, se pueden ocupar los mismos camiones que se encargan de transportar otra clase de material delicado como equipos electrónicos, antigüedades, flores, etc.

Otra alternativa que ofrece la vía terrestre es el viaje en tren, que geográficamente para algunas regiones resulta la opción más factible y económica, aunque sea más lento que el traslado por carretera. Una desventaja del ferrocarril es que dentro del vagón se cargan muchas otras cosas aparte de las cajas o el container de la colección, por lo que resulta difícil de aclimatar y acondicionar en su interior de la manera como se puede hacer con el camión.

El traslado de obras de arte en barco se está empleando cada vez menos, ya que el viaje es muy largo y costoso, implica un riesgo importante para las obras y requiere de muchos trámites previos al embarque para no tener problemas con la fiscalización portuaria. A veces conviene hacerlo porque es un medio seguro para los container que son muy grandes o pesan varias toneladas.

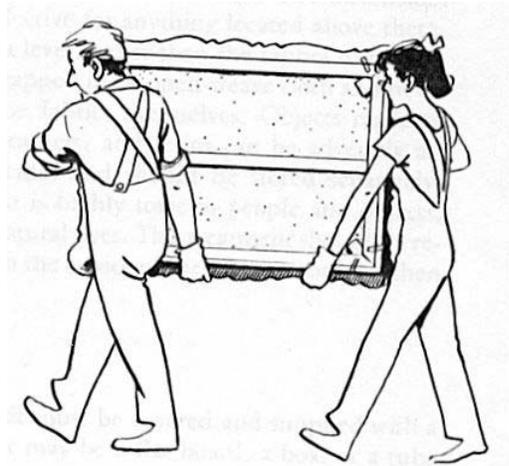


6. Sistema de traslado en tren, barco o camión. Imagen en *Conservation standards for works of art in transit and on exhibition*, Nathan Stolow, UNESCO 1987.

De optar por la vía marítima, se deben tomar medidas especiales para que las obras puedan sortear las condiciones que conlleva un viaje de esta naturaleza, con niveles de humedad y salinidad altas, con movimientos bruscos de mareas o tormentas o con los peligros que podría provocar la maquinaria pesada que maneja las cajas. Para ello se deben utilizar cajas dobles con silica gel en su interior, cerradas herméticamente y cubierta de material impermeable; también hay que amarrarlas firmemente para que no se muevan ni vibren y protegerlas con material amortiguante

que evite que se golpeen entre sí. Esto también se aplica a las obras que viajen al interior de un vagón de tren (6).

Una vez que hayan llegado a destino, el museo a cargo debe dejar reposar las cajas tal como están por aproximadamente 10 horas, pues las obras deben aclimatarse gradualmente al nuevo ambiente que las recibe.



7. La manera correcta de cargar cuadros durante el traslado. Imagen en *Conservation and restoration of works of art and antiquities*, Hermann Kuhn, London Butterworths 1986.

El museo que realice la muestra tiene el deber de conservar las cajas y el material de embalaje que contenga cada una de ellas de manera ordenada durante el período que dure la exposición, para efectuar el traslado de las obras a su país de origen con facilidad. Durante el retorno se tienen que cumplir las mismas exigencias antes mencionadas, siempre bajo la atenta mirada del curador o conservador de la colección.

CAPÍTULO 3

3.1.- CONSERVACION DEL OBJETO

La conservación del patrimonio cultural es una actividad de continuo y rápido desarrollo, que tiene como objetivo principal la prolongación de la vida del patrimonio en beneficio de su utilización y/o estudio en el presente y en el futuro. Es una disciplina que combina conocimientos de carácter interprofesional (científicos e históricos) con el fin de detener toda forma de deterioro o daño, ya sea inmediato o potencial, que pueda afectar la integridad de los bienes o amenazar su perdurabilidad en el tiempo.

El alcance de la conservación se ha venido ampliando sostenidamente a través de los años, sin embargo podemos afirmar que opera fundamentalmente en dos sedes: en museos, bibliotecas y recintos que alberguen cualquier tipo de colecciones, y en lugares bajo cielo abierto como monumentos históricos, ruinas arqueológicas y arquitectura histórica.

Décadas atrás, se sabía muy poco del tema. Sólo se tenía en cuenta la tarea del restaurador, que estaba orientada más que nada a la “reparación” o restauración de objetos, aplicando el tratamiento respectivo directamente sobre ellos una vez que la pieza ya presentaba daños. Con el tiempo, se han ido estudiando y comprendiendo científicamente los distintos mecanismos que aceleran el proceso degenerativo de cada uno de los materiales que componen el objeto, por lo que ya hay avances en estudios relativos a estas materias con respecto a sus características, estructura, reacciones, etc. Esto fue ampliando rápidamente los horizontes de estudio y se generó todo un campo de trabajo para el conservador, ya que se fueron incorporando activamente distintas ciencias al servicio de esta disciplina como la química, la física y la biología, donde en cada una de ellas se han encontrado herramientas importantes para la aplicación de soluciones o métodos de prevención efectivos que velen por el patrimonio.

La participación conjunta de los diferentes programas científicos han permitido profundizar en aspectos determinantes que han conducido esta actividad hacia el lugar de avanzada que ha ido alcanzando este último tiempo. Sin el aporte de la ciencia,

habría sido imposible abordar de manera profesional algunas directrices fundamentales para llevar a cabo un plan de conservación, como el estudio de la historia y tecnología de los objetos, el control del medio ambiente y el mejoramiento de técnicas de conservación en general, por nombrar lo básico.

Hoy la política de conservación internacional aspira a proyectarse a largo plazo, concentrándose en la lucha contra las causas de deterioramiento que dependen del hombre para ser controladas. Con esto se pretende asegurar la protección de los bienes culturales mediante el condicionamiento y control ambiental a fin de evitar la acción de los agentes de deterioro sobre los objetos, como la humedad inadecuada, temperaturas extremas, radiaciones lumínicas, biodeterioro, contaminación interna y externa, almacenaje, robos o negligencia del personal a cargo. La tarea del conservador consiste en mantener a raya el acecho constante de estos elementos y saber lidiar con ellos eficientemente, para garantizar así la permanencia de los objetos del pasado y presente como legado para generaciones presentes y futuras.

Pero la competencia del conservador no se queda solamente en el control práctico de las condiciones ambientales en que se manejan los bienes culturales, pues resulta igual de importante la elaboración de un sistema preventivo que sea aplicable a la colección que se tiene a cargo, en el sentido de velar por cada pieza, de ser capaz al mismo tiempo de optimizar recursos (haciendo un buen uso de ellos) y de evitar intervenciones innecesarias al objeto. Un buen programa de conservación preventiva adaptará las necesidades específicas de la colección al espacio local de la institución, a través de una mayor comprensión de los ambientes internos de los recintos y del impacto de los mismos sobre los materiales, pero también deberá manejar adecuadamente los recursos administrativos y financieros, haciendo un uso efectivo de ellos según cada caso.

Con el criterio de intervención mínima que prima hoy día, el conservador habría de concentrarse en las colecciones más como un todo que en cada objeto en particular, es decir, en un plan de trabajo basado en el *no- tratamiento* más que en el tratamiento. El cuidado de material de museos a través de tratamientos individuales ya no parece ser realista, por lo que existe en general un consenso en cuanto a concentrar la labor hacia cuidados preventivos y a largo plazo. Con esto se busca reducir el

potencial de daño que afectaría al objeto y que lo llevaría tarde o temprano a una eventual restauración, que aparte de demandar tiempo y dinero a la institución, significaría una inminente intervención en menor o mayor grado hacia la pieza, situación que –por principio- todo conservador buscará evitar, con el fin de respetar la originalidad de la obra y las condiciones en las que fue concebida por su autor.

Debido a que la conservación preventiva depende en gran parte del control del ambiente del museo, existen decisiones que escapan a la gestión habitual del conservador, y que generalmente tienen que ver con infraestructura o asuntos técnicos: son las decisiones administrativas. Kathleen Dardes, conservadora del Getty Conservation Institute, cree que para que la conservación sea incorporada a las operaciones cotidianas de los museos, no basta con elaborar políticas de cuidado, sino también convencer a otros de aplicar aquellas necesidades. *“Se puede ser muy hábil al momento de enfrentarse a asuntos técnicos, pero si no se puede hablar de esas cosas con el director o con el curador en un lenguaje que ellos comprendan claramente, y si no está preparado para colaborar con los colegas del museo, entonces no sucederá nada. No importa cuánto sepa uno”*. Por ello, cualquiera sean las soluciones propuestas para mejorar el ambiente del espacio expositivo, su validez dependerá finalmente de la aplicación de buenas prácticas administrativas que tomen en consideración la colección, la construcción y las normas y actividades de organización del museo.

No obstante, la relación profesional entre la administración y quienes se desempeñan en conservación a menudo se ve complicada por la renuencia de algunas instituciones para gastar los fondos suficientes que requieren instalaciones de almacenamiento o ciertas mejoras ambientales. Lamentablemente este presupuesto casi nunca es aportado por donantes particulares, ya que el mantenimiento –a diferencia del espacio para galerías- es poco visible al público; se trata de una inversión que por lo general no tiene un impacto visual y que por ende no logra captar el interés del visitante, cuyo apoyo constituye finalmente el impulso que necesita la institución para integrar la conservación preventiva a su funcionamiento.

Se debe tener en cuenta que tanto en las colecciones permanentes de los museos como en exposiciones temporales entran en juego distintos factores que, como

fuerzas interrelacionadas entre sí, actúan en desmedro de la vida de un objeto patrimonial. Se trata de una serie de riesgos ambientalmente inducidos que a menudo coexisten en una compleja relación mutua. Por consiguiente, el primer paso de la conservación preventiva para frenar o prevenir el deterioro lo constituye un análisis del ambiente del museo, ya que si bien la perdurabilidad de los objetos se puede ver amenazada tanto por fuerzas internas como por influencias externas, son estas últimas las más agresivas a la hora de analizar los daños. Como explica Jim Druzik, del Programa Científico del Getty Conservation Institute, *“Las influencias externas ejercidas sobre un objeto son mayores que las inestabilidades internas. Los objetos que han sobrevivido un medio milenio tienen muy poca inestabilidad interna residual, de manera que cuando comienzan a deteriorarse, se trata de un efecto puramente ambiental”*.

Del mismo modo, los índices de contaminación ambiental también son un factor importante a considerar, sobre todo respecto a la problemática de la contaminación interna del recinto destinado para localizar las piezas. La voz de alarma surgió no hace muchos años atrás, cuando sustancias corrosivas liberadas por la madera como el formaldehído y los ácidos fórmico y acético comenzaron a dañar material almacenado en lugares estables y supuestamente controlados. En este caso los contaminantes son generados muchas veces por emanaciones de la composición matérica de los propios objetos de la colección que se busca proteger, lo que demanda una preocupación extra por parte de conservadores y profesionales de los museos. Por eso los datos obtenidos en la inspección de la calidad del aire del lugar deben ser tomados en cuenta al momento de diseñar el montaje de la muestra y el depósito de las colecciones, así como también durante la elección de materiales adecuados para la conservación y restauración del objeto, y para los cuidados a seguir durante el embalaje. Una posible solución a esto sería la implementación de un sistema de aire acondicionado que incorpore filtros de partículas y de productos químicos.

Continuando con las influencias externas que afectan a un museo o cualquier otro recinto cultural, el clima constituye el principal factor de riesgo, al mismo tiempo que es muy difícil de controlar. Es un tema al cual hay que dedicarle mucha atención, ya que si comprendemos los patrones y cambios climatológicos típicos, tendremos la oportunidad de mejorar el medio ambiente interior del lugar. Al momento de

acondicionar el espacio para recibir una exposición temporal, se deben incorporar soluciones ambientales teniendo en cuenta las limitaciones que el clima o el edificio imponen, así como también las condiciones ambientales a las que la colección ha estado sometida durante el último tiempo, pues la idea es que las piezas sufran las menores alteraciones posibles durante su itinerancia. Es bien sabido que si se conserva bien un objeto, después no habrá nada que restaurar.

3.2.- CLIMA

3.2.1.- Humedad Relativa

La presencia de niveles inadecuados de humedad en una sala puede ejercer un daño importante en los objetos que quedan expuestos directamente a esas condiciones. La humedad acarrea efectos degenerativos en diferentes tipos de materiales, sobre todo en los de origen orgánico, pues un ambiente húmedo resulta propicio y fértil para el crecimiento y la propagación de microorganismos (hongos), insectos y sustancias corrosivas. Por lo general este proceso ocurre de manera rápida y deja al objeto en muy malas condiciones, así es que lo mejor es prevenir y mantener los índices de HR adecuados para evitar futuras restauraciones.



8. Cuando el edificio de un museo se encuentra cercano a un follaje, aparecen muchos problemas debido a que la frondosidad de los árboles impiden la evaporación de humedad, como el crecimiento de microorganismos, plagas de insectos, pájaros, etc. Foto en *The Getty Conservation Institute Newsletter*, vol.15 2000.

Entre algunas de las consecuencias que sufren distintos materiales expuestos a una humedad invasiva, se observan por ejemplo:

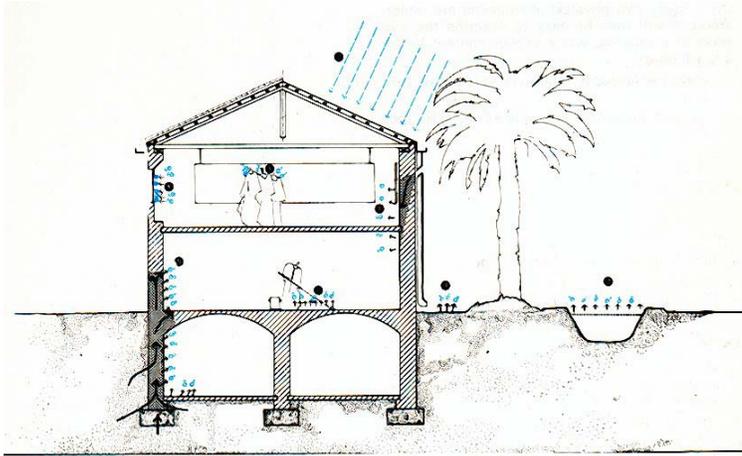
- Hongos por toda la superficie (en su amplia gama de estructuras y colores)

En papel el daño es irreversible, pues se puede combatir el hongo pero la mancha queda.

- En vidrio se produce el efecto *crizzling*: se opaca y cristaliza producto del cambio que ocurre en la composición química del vidrio.
- Los metales se oxidan (según la aleación del metal, la corrosión toma un color distinto).
- Sobre la piedra y cerámica se forman sales que carcomen la superficie.

Llamamos inadecuada a la humedad relativa que es excesivamente alta o baja, o que implica cambios –o ciclos de cambios- en la temperatura. Por eso debemos considerar que aunque la humedad relativa del ambiente exterior puede ser típicamente alta, el control de los índices al nivel del edificio es un paso indispensable para regular los niveles de humedad relativa interior y cumplir así con los requisitos básicos para recibir una exposición.

Antes que nada hay que identificar dentro de la habitación cuál es la fuente principal de humedad, que puede ser atraída por agentes externos o generada en su interior por distintas causas. Las fuentes de humedad externas (8) pueden ser de origen diverso: mar o tierra húmeda cercana al edificio, estructura del techo permeable a la lluvia, grietas o fisuras de la construcción que permiten que la humedad penetre a través de las paredes, etc. Mientras que dentro del lugar se facilita la aparición de un ambiente húmedo con la condensación en superficies frías, con la respiración humana, cuando se limpia el piso con agua o con el funcionamiento de fuentes o estanques de agua en el interior, por nombrar algunos factores.



9. Imagen en *Climate in Museums Measurement*, Gael de Guichen. ICCROM, 1984.

También hay que fijarse en evidencias sintomáticas que dejan ver los problemas de humedad que aquejan a la habitación, como problemas en la pintura, manchas de óxido o corrosión, acumulación de moho, huellas de salpicaduras en las paredes o terminaciones en madera podridas. Muchas veces se puede controlar o reducir este tipo de problemas con una ventilación eficiente, medida simple y efectiva que resulta útil principalmente a los edificios más antiguos, que son difíciles de intervenir o que carecen de sistemas de control de clima.

La humedad relativa extrema influye negativamente sobre todos los objetos, sin embargo las reacciones propias de su composición química serán siempre diferentes, por lo que a partir de eso se debe regular el nivel adecuado de HR para cada objeto. A continuación se detallan estos porcentajes en la tabla elaborada por Gael de Guichen:

0- 45%	Objetos inorgánicos: metales, cerámica, piedra.
45- 50%	Objetos inorgánicos: vidrio sensible.
45- 55%	Objetos inorgánicos: fósiles.
50- 60%	Objetos orgánicos: madera, papel, textil, marfil, cuero, pergamino, pintura, especímenes de la historia natural.
100%	Objetos provenientes de excavaciones húmedas: piedra, mosaico, cerámica, madera
20%	Metales sin núcleo

* Si algún objeto presenta sales, es necesario eliminarlas si es posible antes de instalar la pieza en un clima controlado.

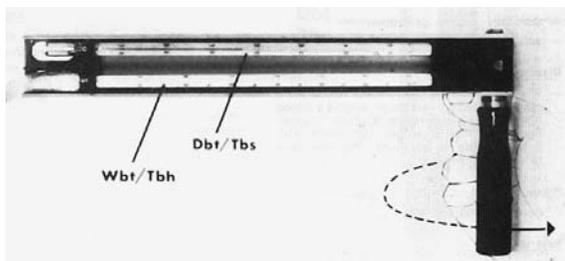
Es importante señalar que si se cambia un objeto de ambiente para conservarlo bajo las condiciones de HR adecuadas, debe hacerse gradualmente, para que el material se adapte de la manera menos brusca posible a lo que va a ser su nuevo entorno. Generalmente en museos existe el consenso de mantener la humedad relativa entre 50- 55%, y para los objetos dañados se realizan microclimas en vitrinas. Es nuestra responsabilidad agregar o quitar humedad al objeto durante su traslado e integración ambiental, pues lo que el objeto necesita es una HR estable en todo momento.

Siguiendo las pautas de investigación científica, luego de haber identificado el peligro que significan los índices inadecuados de HR para la integridad de los objetos, y de tener una idea aproximada de cuál sería el riesgo que corren, corresponde ahora localizar instrumentos eficientes que puedan medir este riesgo, para después desarrollar los métodos adecuados que reduzcan o eliminen esta amenaza.

Nos ayudarán a registrar de manera exacta la cantidad de humedad ambiental los siguientes instrumentos:

- Sicrometro de Molinet

Se trata de un termómetro compuesto por dos bulbos sensibles, uno seco y otro impregnado de agua destilada. Éste se debe agitar en el aire a una distancia prudente de uno para no interferir en la medición, y luego de unos cinco minutos se podrá hacer en una tabla la lectura de ambos termómetros para buscar los puntos en la tabla que se adjunta.



10. Foto en *Climate in Museums Measurement*, Gael de Guichen. ICCROM, 1984.

Ventajas: es un sistema rápido, fácil de usar y transportar, no necesita ser calibrado.

Desventajas: usa pilas, no se puede utilizar en espacios reducidos como vitrinas, el bulbo húmedo es muy sensible por lo que no se debe tocar ni ensuciar para no alterar la medición, y hay que tener agua destilada a mano para empaparlo.

- Higrometro

Para obtener la cantidad de HR presente en el ambiente, se debe dejar el Higrometro en un lugar fijo durante media hora para tener una medición adecuada y así poder hacer la lectura. En el mercado hay Higrometros de papel, mecánicos y electrónicos. Es conveniente ajustar su aguja, calibrándolo de vez en cuando, esto se hace envolviéndolo por aproximadamente 10 minutos con un paño húmedo y asegurándose que la aguja no marque más allá de la cifra máxima (100%) de calibración. El punto ideal varía entre 96% o 98%.

Ventajas: su utilidad, ya que por lo general son pequeños y transportables, su bajo costo y su simplicidad, que lo hace un instrumento fácil de usar.

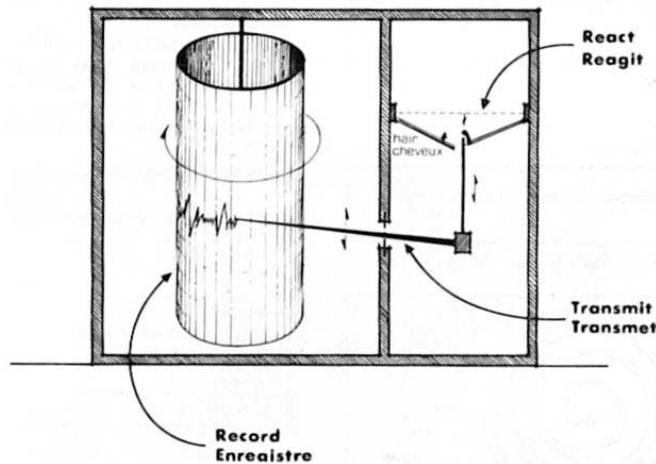
Desventajas: hay que calibrarlos regularmente y se los debe proteger del polvo, ya que ensucia sus áreas sensibles y los hace funcionar de un modo retardado.

- Termohigrografo

Este aparato (11) hay que colocarlo cerca del objeto en el caso que se quiera medir la HR y T° que presenta en ese momento, y si se quiere averiguar lo mismo en una habitación, hay que dejarlo un momento en distintos puntos del lugar, para así obtener las lecturas de cada microclima. La particularidad que tiene el termohigrografo es que registra esta información en un gráfico, quedando las variaciones claramente establecidas a través de lo que va marcando la aguja, tanto en el día como en la noche.

Su funcionamiento depende principalmente de un pelo humano, y se debe calibrar su mecanismo de vez en cuando con la técnica del paño húmedo y la regulación de la aguja mediante la manipulación de un tornillo para que no sobrepase

el 100%, con la ayuda de un sincrómetro y un termómetro, para dar con el indicador de HR adecuado.



11. Mecanismo básico de un

Termohigrografo. Imagen en *Climate in Museums Measurement*, Gael de Guichen. ICCROM, 1984.

Ventajas: mide con precisión los cambios climáticos cualquiera sea su causa, cuenta con un gráfico que lleva la cuenta de las oscilaciones en el ambiente, puede ser empleado en salas y al interior de vitrinas.

Desventajas: su alto costo económico. Usa pilas, fichas de registro y tiene que calibrado habitualmente.

- Computador

Los *daycataloger* son una opción cada vez más aprovechada por museos y galerías en todo el mundo, gracias a que tienen un sistema que mide y controla la HR y T° que existe en el lugar, a través de la higrómetros que mandan la información desde la sala directamente a la computadora. Si es captado algún nivel inadecuado en el ambiente, suena una alarma.

Ventajas: funciona con un software que se puede conectar a distancia con otros países o museos. Si se le instala al computador el sistema ESELC, se pueden obtener estadísticas, gráficos o transparencias con la información captada por los higrómetros.

Desventaja: es un instrumento que requiere de un cierto nivel de capacitación por parte del usuario.

Al tener cómo medir los niveles de riesgo que suponen una temperatura y humedad relativa desequilibradas, es momento de emplear soluciones efectivas para modificar o simplemente controlar los índices que se requieran según cada caso. Es fundamental que sean medidas prácticas y de rápidos resultados, pues una vez que llegan las piezas itinerantes el tiempo corre y no se puede mantener las obras en una situación climática inestable por mucho rato.

Por eso es que hay que tener en cuenta los distintos sistemas a los que podemos optar para mantener a raya cualquier índice peligroso que registre alguno de los instrumentos de medición empleados. En el caso que la HR que marquen los aparatos sea distinta a la aconsejada, hay que recurrir a lo siguiente:

- Diagrama Psicrometrico

El diagrama psicrométrico indica el porcentaje de HR que pueda haber en el aire en relación con la máxima (100%) posible según la temperatura reportada en ese momento. Su función es representar gráficamente la cantidad de agua existente en el aire en relación con una T° determinada.

Al valernos de esta información podemos, con la ayuda de un termómetro y un higrómetro, saber cuánta agua hay en el ambiente, percatarnos de que estamos en una situación ambiental dañina (en cuanto a la relación T°/HR%) y evitar finalmente que el exceso de agua se deposite como rocío en los objetos.

- Aire Acondicionado

El sistema de aire acondicionado que sea instalado en el edificio debe funcionar de manera continua y al interior de un recinto cerrado, sin corrientes de aire ni ventanas abiertas que puedan descontrolar su motor.

Los requisitos que debería tener este sistema para no perjudicar nuestra colección, sino que estabilizarla mediante la regulación de su entorno climático, son: contar con filtro de polvo y de gases, con un mecanismo de ventilación y circulación de aire, mantener una temperatura y humedad relativa estable y estar en condiciones óptimas de funcionamiento, para evitar goteos por pérdida de agua. Para que cada uno

de estos elementos cumplan su función específica y efectivamente sean llevados a la práctica, el museo tiene que contar con los servicios de un funcionario que sepa manipular el aire acondicionado y conozca su sistema operativo.

- Humificador

Este aparato sirve para humedecer el ambiente a través del vapor que emana producto de su mecanismo de funcionamiento. No resulta muy recomendable emplearlo porque a veces son complicados de regular: botan demasiada agua, producen inundaciones y los contaminantes que se encuentran en el agua potable que ocupa el aparato pueden resultar nocivos para cierto tipo de objetos.

Para que durante el tratamiento las obras no se vean perjudicadas por la humedad ambiental, se debe colocar Timol cerca de ellas.

- Deshumificador

La utilidad que tiene esta máquina es justamente lo contrario a lo que hace el humificador, es decir, “absorbe” el exceso de humedad de las habitaciones a través de radiadores que condensan el agua y la depositan en un pequeño balde. También ayudan a mantener el control de HR que se quiere mantener en un lugar determinado, razón por la cual el deshumificador es requerido principalmente para los depósitos de los museos.

Si lo que se quiere es absorber la HR que hay en el ambiente y no se cuenta con sistema de aire acondicionado o deshumificador, la solución más eficaz es recurrir a materiales orgánicos e inorgánicos que atraen y absorben la humedad, es decir, que son *higroscópicos*. El uso de estos elementos pasivos o “material tampón” se emplea frecuentemente al interior de vitrinas o en salas ocupadas por exposiciones temporales, gracias a su capacidad de generar rápidamente un microclima que establezca las condiciones ambientales ya sea mediante la emanación o captación de agua en entornos secos o húmedos respectivamente.

Algunos productos orgánicos que podemos usar como material tampón son la madera, el papel y el textil, y entre los inorgánicos se puede optar por la arcilla, la

tierra y arena. Estos últimos convienen más, ya que evitan la aparición de hongos, insectos o microorganismos que llegarían a formarse con una HR superior al 65%.

El Silica gel (12) o Artsorb es muy bueno para absorber la humedad. Este viene en granos pequeños que contienen cloruro de cobalto –que es de color azul– como indicador de humedad. Cuando ya se satura de agua se torna rosado, allí se debe calentar la arena en el horno para que el exceso se evapore, y sabremos que está lista cuando vuelva al azul original. Lo ideal es colocarlo en un cajón donde se pueda cambiar o reactivar el producto sin tener que abrir la vitrina y alterar la HR en su interior.



12. Foto en www.aquaticeco.com

Los elementos más requeridos en exposiciones temporales para incorporar en las vitrinas como material tampón son los papeles, géneros, maderas y silica gel, que ayudan a mantener controlado el exceso de humedad antes de que ésta llegue al objeto. Por otro lado, si lo que se quiere es humedecer un ambiente muy seco, se puede hacer un pequeño microclima con un trozo de lino o lana mojada, o colocando un simple vaso de agua acompañado de otro que contenga cristales de Timol (para prevenir la aparición de hongos). El material debe ubicarse en la parte trasera de la vitrina o en el fondo falso.

Cualidades del “material tampón”:

- Capacidad de absorber mucho vapor de agua
- Rapidez en el cambio de HR
- Neutralidad química
- Neutralidad biológica (excepto en material orgánico)
- Curva de equilibrio de vapor de agua (EMC) sube constantemente.

3.2.2.- Temperatura

Hay que tener presente que si mantenemos un control eficiente de la humedad, en cierta forma también estamos manejando la temperatura.

Anteriormente se menciona que las causas del deterioro de un objeto depende de su composición interna y de las influencias externas de los factores ambientales que, en el accionar de una fuerza única o combinada de varios elementos, terminan por modificar el objeto en perjuicio de una o varias características del material.

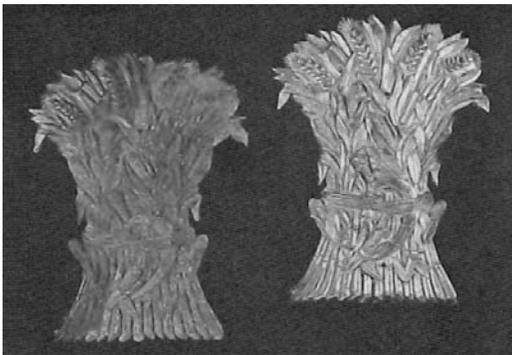
La acción que ejerce la temperatura sobre los objetos orgánicos resulta especialmente dañina porque reblandece, favorece el crecimiento de microorganismos y acelera las reacciones químicas, ya que las velocidades de las partículas en suspensión aumentan cuando sube la temperatura.

Entre los elementos que pueden verse reblandecidos a causa de la acción del calor se encuentran la cera, que se deforma al transformarse del estado sólido a uno plástico y pegajoso. Los cauchos también se ponen pegajosos y pierden su flexibilidad, mientras que los plásticos, además de ablandarse, pueden agrietarse en la superficie. Las películas de cine (a base de acetato), en tanto, cambian de tamaño cuando aumenta la temperatura y tienden a inflamarse. Resulta especialmente problemático que la cera sea tan sensible al ambiente térmico, ya que es un material frecuentemente empleado en distintas técnicas artísticas y en trabajos de restauración.

Si bien es posible afirmar que la temperatura produce daños de manera indirecta, cuando encuentra las condiciones propicias de HR con las cuales complementarse y potenciar así su acción degenerativa, debemos apoyarnos en el Termómetro como instrumento que nos llevará a tener un control exacto durante la climatización. Para elegir el adecuado hay que tener una noción clara sobre el clima promedio del país en que estamos trabajando (para elegir la cantidad de °C máxima), así como también para qué va a estar destinado su uso (para una sala, un recinto más amplio, etc). En general, las variaciones de T° de las salas de un museo no son mayores.

3.3.- CONTAMINACION

Luego de haber explicado a grandes rasgos los principales aspectos del clima que debemos tener en cuenta cuando preparamos una exposición temporal, hay que decir que los efectos de la contaminación ambiental dependen de distintas emanaciones de sustancias nocivas. En general los distintos elementos que estudiamos con la meteorología sirven para favorecer el transporte y la expansión de agentes contaminantes. Por ejemplo, cuando aumenta la temperatura se agiliza el movimiento y las velocidades de las partículas en suspensión; los rayos uv de la luz solar llegan a producir ozono, las corrientes de aire favorecen el deterioro abrasivo gracias al transporte de contaminantes y la humedad actúa acelerando el proceso de corrosión de metales.



13. Uno de estos objetos de plata sufrió un daño irreversible al estar expuesto a una atmósfera corrosiva, mientras que el otro fue conservado adecuadamente. Foto en *The care of antiques and historical collections*, Per E. Guldbek, AltaMira Press CA 1995.

En la conservación es importante establecer una diferencia entre lo que es la contaminación interna y contaminación externa, para llegar a un diagnóstico preciso que nos permita tener claro qué medidas implementar. La primera tiene relación con las emanaciones dañinas que puedan llegar a producirse al interior del museo o recinto cultural por los elementos utilizados en el montaje; la segunda es el resultado de emanaciones externas a ese lugar, pueden ser industriales o vehiculares.

a) Contaminantes Externos

Compuestos de azufre, dióxido de azufre SO₂, óxidos de nitrógeno NO, NO₂, ozono, PAN, ácido nítrico, amoníaco, partículas aéreas.

Fuentes Potenciales: vehículos, industrias, combustión incompleta de materiales fósiles, quema de leña, insecticidas, lluvia ácida, el polvo de las calles, viento.

b) Contaminantes Internos

Formaldehído y carbonillos, ferrón, benceno, tolueno, amoníaco, humo de tabaco, radón, ácidos fórmico y acético, etano, sulfuros, insecticidas, productos de limpieza.

Fuentes Potenciales: ciertas maderas, productos de resina de urea -formaldehído, pintura, revestimiento y adhesivos, productos de aseo, textiles, fumigantes e insecticidas, *poly* (cloruro de vinilo) plastificado, materiales a base de nitrato, derivados del caucho, agentes de protección contra incendios, la gente.

Dentro de los contaminantes externos, la polución representa un problema para todos los museos de las grandes ciudades del mundo. La polución es una emanación tóxica derivada de la actividad industrial, causada por la combustión incompleta de materiales fósiles, lo que se traduce en material particulado sucio que es depositado en el edificio y terminan por llegar a los objetos ubicados en su interior. Estas partículas transportan sales y otras partículas dañinas que reaccionan muy mal con el contacto con la humedad, sobre todo en piedras y cerámicas (donde estas sales florecen y quiebran la superficie de la cerámica). También producen manchas en las pinturas y corroen la capa exterior de los metales (13). Para enfrentar este problema y mantener alejadas a las partículas suspendidas en el aire, es necesario proteger a la colección de las capas de polvo, limpiando periódicamente y resguardando las piezas en vitrinas herméticas o, en el caso de depósitos, en cajas de cartón sin ácido. No obstante, lo más seguro y efectivo sería instalar un sistema de aire acondicionado de filtros especiales, que incluya retención de polución gaseosa.

El ozono es un contaminante muy peligroso para la integridad de los objetos ya que, como poderoso oxidante que es, puede destruir objetos hechos de celulosa, lana, cuero, seda o incluso metal -ya que acelera la corrosión-, ataca los aglutinantes de la pintura y decolora las fibras sintéticas, entre muchas otras cosas. El ozono se encuentra en el aire y puede transportarse al interior del museo en forma natural a través de la atmósfera o de la luz solar, o generarse localmente a partir de aparatos usados por compañías de limpieza para combatir olores o para reparar objetos dañados

por el humo y el agua. Hoy en día sigue siendo sugerido para utilización en los sistemas de aire acondicionado, a pesar de las advertencias de los profesionales de la conservación que indican que el ozono no debe ser usado cerca de materiales de valor, naturales o culturales, orgánicos o inorgánicos, ya que es un químico cuyas secuelas son irreversibles y sumamente destructivas.

Un contaminante que hace daño por emanaciones internas es el formaldehído, que hace lo suyo en la corrosión de metales, en el blanqueamiento de papeles y en la formación de pequeñas gotas en la superficie de los vidrios, fenómeno irreversible que es conocido como “vidrio llorón”. También actúa contaminando el aire mediante la degradación de la consistencia de la madera, como reacción al debilitamiento de uno de los principales componentes de este noble material, la lignina.

Principales mecanismos de deterioro de los materiales (que operan mediante distintas combinaciones):

- Abrasión: partículas que producen deterioro abrasivo al fijarse a una alta velocidad en la superficie.
- Deposición y Limpieza: las partículas producen deterioro al momento de ser removidas de la superficie.
- Ataques Químicos directos: contaminantes químicamente activos reaccionan al contacto con un material.
- Ataques Químicos indirectos: se absorben contaminantes que de por sí no son dañinos, pero que facilitan la acción de compuestos que sí lo son.
- Corrosión Electroquímica: flujo eléctrico es responsable de cierta corrosión.

Existen muchos instrumentos que podemos utilizar para efectuar una lectura exacta de los niveles de contaminación presentes en las salas que hemos destinado para el montaje de una exposición temporal, en los depósitos o, si queremos ser más específicos, para cuantificar la naturaleza corrosiva de un material en particular. Hay que tener claro qué tipo de contaminación se quiere analizar para ver cual método resulta más conveniente; están los monitores pasivos que controlan contaminantes específicos en depósitos o gabinetes de exhibición, las tiras de prueba de *Merck (14)* que miden el pH en papeles, el tubo detector que responde ante un tipo de contaminante determinado, el dosímetro, que es un aparato que aporta muestras para

determinar el tiempo de exposición de un objeto ante un compuesto específico, y así, se encuentra una amplia gama en el mercado.



14. Foto en *Conservación del Patrimonio Cultural*, Johanna Theile. 2002.

Sin embargo, finalmente la mejor opción resulta consultar a un especialista, quien nos ayudará a elegir el mejor instrumento según el tipo de análisis que requiera nuestro recinto, tomando en cuenta la influencia de distintos factores del lugar como el clima, la infraestructura del edificio, el sector en el que se ubica, su respuesta térmica, etc.

Paralelamente, se pueden tomar medidas sencillas y efectivas en el funcionamiento diario del museo para disminuir el impacto de un desequilibrio tóxico sobre los objetos que están bajo nuestro cuidado. En ese caso se debe:

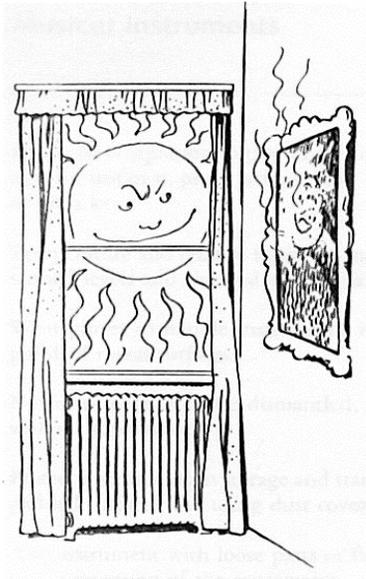
- Aislar las colecciones de la luz solar, con el fin de reducir la formación de ozono y radicales libres y acabar con la exposición de éstas a los rayos uv.
- Instalar aire acondicionado; con esto tendremos un control de circulación de material particulado y de variaciones de temperatura.
- Reducir la temperatura interna del museo, pues con ello retrasamos las velocidades de acción en la corrosión de metales.

La aplicación sostenida de estos simples pasos dan resultados muy positivos, ya que se retarda la expansión de agentes de deterioro y el envejecimiento de las

colecciones, y se abaratan costos de tiempo y dinero en eventuales restauraciones que los objetos requieran en el futuro.

3.4.- LUZ

Los estragos que puede llegar a provocar una radiación lumínica inadecuada en los objetos casi nunca se hacen visibles de manera inmediata, más bien ocurren de un modo lento y progresivo lo que hace que generalmente se tome conciencia del tema demasiado tarde. Al no ser detectado a tiempo, la mayoría de las veces el daño se torna acumulativo e irreversible.



15. Imagen en *Conservation and restoration of works of art and antiquities*, Herman Kuhn, London Butterworths 1986.

Las secuelas que quedan tras la exposición a una intensidad lumínica extrema no discrimina material alguno, los afecta a todos aunque de distinta manera, pues cada objeto es diferente en su sensibilidad y no existe un promedio general de intensidad que sea aplicable a toda una colección.

Comenzaremos nombrando las reacciones típicas que ocurren en algunos elementos luego de haber pasado por una mala luz:

- Los cuadros pierden la intensidad de sus colores, y de tener barniz, éste se oxida y se vuelve opaco y amarillento, distorsionando la paleta cromática del original (17).
- Cualquier tipo de documento en papel se destiñe y después pierde la imagen, lo mismo pasa con la fotografía.

- La humedad natural de la madera con el calor de los rayos infrarrojos se evapora y la superficie se triza.
- Los textiles pierden sus pigmentos, se queman y la estructura de sus fibras es debilitada, por lo que se torna frágil y quebradizo.
- En las cerámicas o en toda pieza con un elevado índice de humedad, como la artesanía en general, el daño es mayor porque con el calor de la luz se oscurecen y se deforman.
- El metal es uno de los pocos materiales que resiste bien a la luz, excepto si está pintado.

Los objetos son alcanzados por tres tipos de rayo: los ultravioleta (UV), que se miden con Uvímetro, los infrarrojos (IR), que emanan calor y se miden con Termómetro, y la luz visible, que es la percibida por nosotros y cuya intensidad podemos registrar a través de un instrumento llamado Luxímetro (16).



16. Foto en *Conservación del Patrimonio Cultural*, Johanna Theile. 2002.

Gracias a este aparato podemos hacernos una idea de la sensibilidad particular de cada elemento a la luz, así como también del nivel de intensidad lumínica (lux) máximo que una pieza puede recibir sin sufrir ningún tipo de daño. A modo de referencia, la luz solar registra entre 4000- 5000 lux, los flash de las cámaras fotográficas arrojan unos 4000 lux, mientras que en los museos por lo general no se ocupa una iluminación que sobrepase los 350 lux. Por ende, mientras mayor sea el índice de lux que marque el Luxímetro, mayor resultará el daño por intensidad lumínica que sufrirá el objeto.

Entre los materiales más sensibles a la luz se encuentra el pergamino, el marfil, la cera, los animales embalsamados, las fotografías y todo objeto que ya haya sido restaurado o se encuentre en mal estado. Para ellos se debe emplear una iluminación que no sobrepase los 50 lux. Materiales orgánicos como papel, madera, textiles, cuero o hueso, resisten entre 150 a 300 lux, mientras que los metales, el vidrio, la piedra, la porcelana y la cerámica pueden ser expuestos a cualquier tipo de luz, siempre que no estén policromados, restaurados o que tengan incrustaciones de otros compuestos que sí reaccionan a la luz.

Hay que decir que toda fuente de luz puede resultar dañina para un objeto, ya sea la emitida por el fuego (que produce luz infrarroja y mediana luz visible), por el sol (especialmente dañino porque genera luz infrarroja, visible y ultravioleta, que por el debilitamiento de la capa de ozono se intensifica cada vez más) o por los sistemas de luz artificial, como las ampollitas y los tubos fluorescentes.

De estos últimos la ampollita es la más usada en los museos y en los montajes en general, ya que emiten mucha luz visible, calor e infrarrojos y nada de ultravioletas. Técnicamente, se aprovecha mejor su función instalándolas en focos a lo largo de rieles, pues resulta más fácil manejarlas para que no apunten directamente a las obras y se les puede adicionar sin problemas un filtro para disminuir su potencia. El tubo fluorescente en cambio no es para nada recomendable, ya que reúne todos los factores negativos que se suman en perjuicio de un objeto: tiene altos niveles de infrarrojo, ultravioleta y se calienta en exceso, por lo que su uso no es recomendable por ningún motivo en el interior de vitrinas ni en el techo de la sala.

Para elegir un sistema de iluminación seguro a emplear en una exposición, es preferible fijarse en la curva de emisión que tienen los fabricantes de ampollitas y tubos fluorescentes tienen a disposición del consumidor. Hay que elegir el producto que mantenga su curva alta (entre 400- 760 nm) en lo que corresponde a luz visible, y que registre una baja considerable en los puntos de radiación infrarroja y ultravioleta. También es importante verificar que el rendimiento cromático de la fuente de luz que usaremos alcance entre un 60% y un 100%, ya que un rendimiento menor distorsiona los colores originales de las cosas.

Si además de velar por un ambiente seguro para la colección queremos preocuparnos del diseño y el ambiente del lugar donde va a transcurrir la muestra, debemos tener en cuenta la temperatura del color de la luz o Kelvinaje, cuyo registro va de 2000 a 7000° Kelvin (K). Cuando una ampolleta tiene entre 2500- 3000 K emana un tono amarillento rojizo, de percepción cálida, mientras que al marcar entre 3000- 4500 K produce una tonalidad blanca y más bien fría. Por último, si la fuente de luz llega a los 4500- 7000 K, el tono de color es azul y la percepción se vuelve aún más fría. Al apoyarnos en este sistema, podremos crear una atmósfera distinta según sea el tema de la exposición o disponer un ambiente para cada sala según la manera en que vayan siendo ubicadas las piezas.

Para evitar que los objetos sufran cualquier tipo de maltrato por luz hay que recordar 4 importantes pasos:

1) Reducir Infrarrojos

El calor infrarrojo del sol se puede controlar con cortinas y filtros en las ventanas, también incrementando el empleo de fibra óptica en iluminación.

2) Eliminar Ultravioletas

Se pueden adquirir en el comercio una amplia variedad de filtros que impiden el paso de rayos UV, estos tienen una duración de 3 a 4 años, son efectivos y no interfieren en la transparencia de vidrios o vitrinas. Por otra parte, si se pinta de blanco la sala o el espacio interior de una vitrina se estará contribuyendo a absorber gran parte de las radiaciones UV que haya en el ambiente, gracias a que el blanco contiene un compuesto llamado óxido de titanio que realiza esta tarea. Otra medida efectiva sería colocar fibra óptica con filtro en vitrinas.

3) Reducir el tiempo de exposición

No se deben exponer las obras a la luz innecesariamente, sólo el tiempo suficiente que requieren para ser vistas por el visitante. Preocuparse de apagar las luces cuando no haya público o bajar la intensidad de la iluminación en salas o vitrinas cuyas obras no lo necesiten son ejemplos de los hábitos que se pueden adoptar.

4) Reducir la intensidad de la luz

Esto se traduce en hacer todo lo que esté al alcance para que la intensidad de la luz visible que reciba el objeto sea la mínima. Se logra a través de la aplicación de diferentes medidas básicas, como instalar cortinas en las ventanas o moderar la potencia de las ampollitas. También ayuda poner los artefactos lumínicos a una distancia prudente de los objetos mediante rieles, de modo que reciban la luz indirectamente.



17. Proceso de restauro de la oxidación de barniz en un cuadro por daño de luz. Foto en *Conservation and restoration of works of art and antiquities*, Herman Kuhn, London Butterworths 1986.

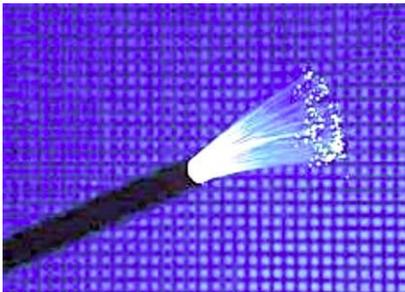
Resumiendo, se puede complementar aún más la información anterior con los elementos clave que hay que tener en mente a la hora de implementar las medidas que nos llevarán a solucionar eventuales problemas de luz durante la organización de una muestra temporal. Contamos con distintas alternativas:

- Pintar el entorno de la colección o de un objeto de color blanco, para absorber los rayos UV.
- Adherir filtro a ventanas o vitrinas, en el mercado la empresa 3M dispone de una amplia gama. Sirven para el control de UV, de Infrarrojo y de temperatura. También existen filtros especiales para tubos fluorescentes, aunque son una opción válida sólo para exposiciones temporales porque se queman.

- Instalar cortinas. No hay que pensar que esto interfiere en la percepción visual entre el público y el objeto, ya que la pupila del ojo se adapta muy rápidamente a las variaciones de luz.
- Emplear sistema de iluminación en rieles. El hecho de que los focos sean movibles es muy práctico, al permitirnos ejercer un mayor control sobre la dirección hacia donde ellos apuntan. En tanto, las ampolletas que van incrustadas al techo, tienen que contar con filtro.

Fibra Óptica: la iluminación del futuro

La fibra óptica es una fuente de luz artificial relativamente nueva, cuyo uso ha ido aumentando considerablemente gracias a las ventajas y los beneficios que significa su empleo en fines diversos, que van desde bares, piscinas hasta el interior de vitrinas.



18. Los dos constituyentes esenciales de la fibra óptica son el núcleo y el revestimiento. El núcleo es lo que guía la luz. Foto en www.virtualcenter.cl

Japón hoy día produce fibra óptica sin IR ni UV, y la verdad es que para museos y exposiciones su adaptación resulta ideal, ya que no gasta gran cantidad de energía, genera un buen nivel de luz visible y no emite estas radiaciones tan dañinas. Su tamaño y flexibilidad lo convierten en un artefacto muy versátil, apto para iluminar todo tipo de objetos y vitrinas, en tiempos en que el diseño ha ido adquiriendo un protagonismo creciente respecto al montaje de exposiciones temporales y al tipo de objetos que las integran. Constituye una buena opción no sólo para iluminar objetos o sectores localizados, sino que también se diseñan modelos potentes energéticamente como para usarlos en las salas.

3.5.- BIODETERIORO

Se denomina biodeterioro al tipo de daño que ejercen en los objetos seres vivos como insectos, roedores, pájaros y animales, o microorganismos como hongos y bacterias.

Plagas de animales como palomas, murciélagos o ratones resultan muy perjudiciales para las colecciones que se albergan en los museos, por lo que hay que tener un conocimiento básico de cuáles son sus hábitos para detectar sus rutinas y luego eliminarlos. Los ratones por ejemplo, hacen sus nidos preferentemente en los depósitos y en las bodegas del recinto y se alimentan de materiales fibrosos como madera y textiles; una buena manera de identificar su presencia es a través de sus excrementos. Otra evidencia de que el lugar está siendo invadido por una plaga, es cuando encontramos una cantidad poco usual de insectos vivos o muertos, manchas, polvillo o huellas sospechosas.



19. Las polillas destruyeron parte de este textil de lana.

Una revisión periódica y un almacenamiento adecuado pueden prevenir estas plagas. Foto en *The care of antiques and historical collections*, Per E. Guldbeck, AltaMira Press CA 1995.

El problema es que la mayoría de los elementos que constituyen las piezas de museo están hechas de material orgánico rico en nutrientes, lo que pasa a ser un gran foco de atracción para los animales, insectos y microorganismos que buscan alimentarse. Por ello es importante ventilar e inspeccionar periódicamente el estado de las colecciones y de la sala en que se encuentran ubicadas, poniendo especial atención en aquellas piezas hechas de material como madera, cuero, papel, textil e incluso metal (que puede ser atacado por bacterias). No se debe comer en los lugares donde hay colecciones, ya que cualquier resto o miga que quede atraen la presencia de

ratones, cucarachas, hormigas, etc. También hay que fijarse que el aire acondicionado esté funcionando correctamente y no succionando insectos hacia el interior.

Posteriormente, si se decide realizar alguna clase de tratamiento, lo primero es hacer una ficha de conservación de las piezas que lo necesiten, allí se incluirá una fotografía de la pieza -anterior y posterior al tratamiento- y cada paso de su evolución deberá quedar registrado en la ficha. Lo que hay que tener claro es que cada pieza requiere de un proceso de desinfección distinto, pues un tratamiento por zonas sólo resulta efectivo cuando son aplicadas medidas de conservación preventiva para mantener un control ambiental en un lugar determinado, pero es inútil si ya hay evidencia de biodeterioro.

Cuando procedemos a eliminar plagas de ratones o de insectos, contamos con muchas alternativas para llevar a cabo esta tarea, sólo que hay que elegir la más adecuada según cada caso. Existen varios venenos y trampas para ratones (de comida, pegajosas, etc.), pesticidas que si son elegidos cuidadosamente no traen efectos colaterales o también, si es necesario, se puede optar por guardar los objetos en bolsas plásticas en “cuarentena”, pero por poco tiempo ya que esta clase de bolsas generan condensación y se podrían humedecer los objetos en tratamiento.

En cuanto a los insectos, para acabar con ellos se puede calentar o congelar una habitación -destinada para estos efectos- donde se ubicará la pieza afectada, dado que las temperaturas extremas los matan, pero existe la posibilidad de que el objeto corra un riesgo el ser expuesto a variaciones ambientales tan extremas. También se pueden usar pesticidas, aunque es un método que tampoco es 100% seguro, ya que las reacciones a los cambios químicos y físicos en objetos de colección por el efecto de estos pesticidas es un campo que todavía genera debate y sigue siendo estudiado por los especialistas.

Otro tipo de solución son las fumigaciones, dentro de las cuales operan una larga lista de compuestos donde cada uno resulta adecuado para cada tipo de objeto a tratar. Lo que últimamente está siendo bastante implementado en la lucha contra las plagas de insectos es un método a base de nitrógeno, que consiste en la eliminación del oxígeno del ambiente. Su acción transcurre cuando se reemplaza el oxígeno por

gas inerte en el interior de una bolsa donde se encuentra el objeto infectado. Las ventajas de este sistema es que no es tóxico para la persona que lo maneja, y que al haber un nivel de oxígeno tan bajo (menos de 0,1%) por tres horas se mueren todos los insectos. Si queremos eliminar definitivamente los huevos, el tiempo de acción se puede alargar a 192 horas, manteniendo cualquier oscilación de humedad relativa bajo control.

Por otra parte, cuando nos topamos con la presencia de hongos y bacterias en los objetos al interior de un museo es todo un tema, ya que ellos atacan de una manera muy invasiva y rápida a su fuente de “alimento”, pues son las corrientes de aire –como vimos en el texto sobre *Contaminación*- el vehículo de dispersión más eficiente en el transporte de estas esporas. Otro factor que promueve la aparición de hongos y bacterias es la falta de luz, sumada a una HR alta y oxígeno abundante.

Si dichas condiciones ambientales son favorables, los microorganismos se asentarán en lo que es su foco de atracción y comenzarán a reproducirse activamente, situación que eventualmente dejará una huella negativa y efectos irreversibles en el objeto que está siendo atacado –y que queremos proteger-. Hay materiales que son para los hongos más nutritivos que otros por su fuerte contenido orgánico, como el papel y el cuero, aunque también gustan de pigmentos aglutinantes como el nylon, el plástico o la cola fría.

La mejor solución para deshacerse de una plaga fúngica va a depender de las características de cada pieza afectada y de la situación en que se encuentre. En el caso del cuero, por ejemplo, el problema puede ser eliminado simplemente a través de la alteración del ambiente en que se ha desarrollado el hongo, es decir, ventilando y exponiendo el elemento a la luz y a una HR controlada (50%). El Timol es un desinfectante eficaz para la limpieza de papeles, teniendo en cuenta que aquí una exposición a la luz resultaría sumamente perjudicial. Se activa mediante la evaporización de sus granos en un espacio cerrado –como una caja o un armario-, con lo cual se genera un gas que hay que dejar actuar por aproximadamente dos semanas. Este procedimiento mata al hongo en cuestión, pero deja una mancha como huella que no se puede eliminar, porque penetra dentro del papel.

Para mantener controlado el riesgo latente de una proliferación de hongos se debe mantener una humedad ambiental moderada, en el sentido que nuestros instrumentos no deben registrar índices que vayan más allá de un 50- 55% de HR y de 20-22°C de Temperatura. Lo mejor es ocupar un sistema de aire acondicionado que mantenga un control ambiental constante, aunque también podemos apoyarnos en elementos tampones para aumentar o disminuir la humedad en los distintos espacios o microclimas del lugar que así lo requieran.

El ataque producido por bacterias es muy parecido al de los hongos con respecto a la rapidez con la que se multiplican y a los factores que inciden al momento de crear las condiciones ambientales favorables (HR, T°, pH, O) para su incubación. Su aparición puede causar corrosión en metales y distintos tipos de daño en colecciones de origen animal. Para analizar las bacterias se pueden ocupar distintos medios de cultivo, como por ejemplo agar nutritivo o agar de triplosa de soja. En el mercado se encuentra uno muy bueno: Natrium Cloric de Laboratorio Merck.

En el análisis tanto de bacterias como de hongos debemos seguir los siguientes pasos: (Theile: 2002)

- Encontrar la pieza contaminada
- Toma de muestra (aislamiento)
- Siembra en medios de cultivos especiales
- Incubación a 28°C o 37°C dependiendo del organismo
- Pruebas bioquímicas
- Microscopía
- Identificación aproximada del organismo que causa el daño
- Determinación de actividad enzimática.

Como se menciona anteriormente, el tratamiento para combatir todo agente de biodeterioro debe ser escogido según las claves que nos aporten ciertos cambios sintomáticos que podremos observar en el objeto. El papel, por ejemplo, al estar invadido por hongos presenta manchas de distintos colores (dependiendo del microorganismo agresor), al mismo tiempo que su textura se vuelve quebradiza hasta llegar al punto de desintegrarse. Hay que poner especial cuidado en los papeles y

documentos antiguos, ya que hongos y bacterias los atacan rápidamente por contener un pegamento que es de origen animal

En fibras textiles detectamos la presencia de hongos a partir de manchas grises de distintos tamaños, mientras que si se observan forados o agujeros de tamaños irregulares estamos ante la evidencia clara de un ataque realizado por insectos, entre los que podemos encontrar escarabajos, gusanos, pez de plata y diferentes clases de polillas (19). Si una vez eliminados los insectos continúan los huevos o las larvas aferrados a las fibras se debe desinfectar la tela con Athylenixid; es importante que no cometamos el error de rociar cualquier químico insecticida a los textiles para terminar con el problema, pues no sabemos las consecuencias que ello podría acarrear en el largo o mediano plazo. Simplemente lo mejor es almacenar este material en un recinto seco, con una HR baja y ventilación adecuada.

La madera, por su parte, representa el lugar ideal para la gestación de hongos por su alto contenido de celulosa –también presente en el papel-, hemicelulosa y agua. Generalmente la presencia de estos microorganismos es detectada de manera muy tardía, ya que atacan penetrando la estructura interior de la madera, y al no observarse nada anormal en la superficie en un comienzo, el proceso degenerativo sigue su curso tranquilamente hasta –literalmente- hacer polvo la pieza. Por eso las maderas húmedas que presenten hongos deben ser conservadas en lugares secos, con no más de 50% de HR, y protegerlas con acetilcelulosa o nitrocelulosa.



20. Libro dañado irreversiblemente por el ataque de termitas. Foto en *The Getty Conservation Institute Newsletter*, vol.15 2000.

Los escarabajos también se desarrollan en las capas internas de este material, se van alimentando y poco a poco queda el objeto hueco, con un daño irreparable. La pista que delata su aparición es el ruido que el macho produce cuando quiere salir al exterior, que es semejante al de un reloj. Para combatirlos se debe poner Phostoxin junto al objeto en una bolsa herméticamente cerrada, para que así este se disuelva y suelte el gas desinfectante.

No obstante, la plaga de insectos más silenciosa son las termitas (20), que por su rechazo a la luz, carcomen toda la madera por dentro y dejan la superficie intacta. Forman verdaderas redes por las que se desplazan y alimentan internamente, con lo que provocan la desaparición de toda la estructura que sostiene la pieza, y por ende su posterior derrumbe. Su presencia es fácil de detectar gracias al polvillo blanco y los agujeros que se forman como resultado de su actividad. Justamente, si se desea eliminarlas hay que inyectar Xilamon en cada uno de estos agujeros ayudados por una jeringa y tapar las salidas con cera virgen. También se puede fumigar cada tres meses con Methyl Bromide.

Frecuentemente nos encontramos con piezas de cuero manchadas por la acción de hongos que se alimentan de sus componentes de origen graso- animal. La mejor solución es acabarlos mediante la alteración climática del ambiente que les dio la vida, es decir, exponiendo al cuero a la interperie, a la sombra y a una HR equilibrada entre 50-45% , ya que menos que eso puede provocar un resecamiento del cuero y craquelarlo. Después el hongo desaparecerá y las manchas pueden quitarse manualmente con la ayuda de una escobilla suave -que no raye- o un bisturí.

Por último, cuando hablamos de metales no es lo más común observar el daño producido por los hongos en éste, un material inorgánico, pero sí es probable que generen un tipo de corrosión degenerativa al encontrarse relativamente cerca de un elemento orgánico, o al existir en el metal aplicaciones que tengan algo de ese origen. También pueden ser atacados por bacterias que se adhieren a la superficie del metal completamente o sólo en una parte determinada, y contribuyen a acelerar la corrosión ya existente o ciertamente a generar una. Animales como escarabajos y ratones provocan verdaderos forados en la estructura del objeto al intentar alimentarse de él.

Si se quiere combatir el ataque de bacterias se pueden aplicar algunos procesos electrolitos. Después de eso habría que cepillar el objeto, pero sin contar con la seguridad total de que la(s) bacteria haya desaparecido.

CAPÍTULO 4

4.1.- SEGURIDAD Y PRECAUCIONES EN LA SALA DE EXPOSICIÓN

En el museo o institución cultural dispuesto a realizar una exposición temporal debe tratarse el tema de la seguridad a partir de los primeros lineamientos en que se organice la muestra; teniendo presente su importancia no sólo durante el tiempo que la colección permanezca en el lugar, sino también durante su diseño, construcción, instalación y montaje. Sólo se lograrán buenos resultados si es que la seguridad es incluida con antelación en una planificación integral, que contemple la totalidad del edificio, los accesos, las salas de exposiciones, las actividades anexas al control de las colecciones y el movimiento de afluencia de público. Las medidas de resguardo que se aplicarán se deben analizar anticipadamente en un afán de labor preventiva, evitando así llevarlas a la práctica cuando ya se haya presentado un problema para el cual posiblemente no exista solución.

Primeramente se inspecciona el área externa del edificio, para luego adentrarse a los lugares físicos puntuales donde va a transcurrir la muestra. Se debe tener una claridad absoluta de las piezas que integran la colección que vamos a proteger, por lo que se efectuará una catalogación cuidadosa de las piezas al momento de su recepción. Esto nos permitirá formar una idea de los objetos que requieren de un mayor cuidado, ya sea porque se encuentren en mal estado, estén constituídas por un material muy sensible o bien requieran de especial observación por ser obras muy valiosas y/o escasas, lo que las hace propensas a un riesgo mayor.

La labor preventiva considera importantes los daños reales y potenciales que puedan sufrir las obras; en ese sentido hay que tener en cuenta los peligros que posiblemente constituyan una amenaza para la colección (terremotos, incendios, robos, vandalismo), aunque no contemos con dato alguno que nos asegure su inminencia. Para esto es necesario elaborar un estudio que especifique claramente el plan de acción a seguir para contrarrestar los peligros y que coordine la función que cumplirá el personal del museo y los sistemas de disuasión y de control (21).



21. Técnica para colgar cuadros de manera segura en caso de sismo o terremoto. Foto en *Conservación del Patrimonio Cultural*, Johanna Theile. 2002.

Los aspectos concretos que influyen en la seguridad de las exposiciones son los siguientes (Alonso, García: 99, p.135):

- 1) Preferencia por los espacios abiertos con el menor número posible de compartimentaciones.
- 2) Presencia obligada de un número determinado de guardias.
- 3) Elección del material que debe ser totalmente ignífugo y seguro desde todos los puntos de vista.
- 4) Acceso restringido a los distintos espacios.
- 5) Presencia de instrucciones para el público sobre lo que pueden o no pueden hacer dentro de la exposición.
- 6) Organización espacial de vitrinas, paneles y otros elementos que deben considerarse en relación con el valor y naturaleza de las colecciones, y con la supervisión por medio de los sistemas de seguridad.

Para elegir correctamente los distintos sistemas de seguridad en que nos apoyaremos para complementar el trabajo del personal vigilante, no hay que olvidar una serie de criterios técnicos que hay que tener en cuenta. Por ejemplo, que una vez instalado el sistema su funcionamiento sea simple, pues en el caso contrario, el museo deberá encargarse de ofrecer capacitación al personal encargado de su manejo. Ojalá que las necesidades de mantenimiento sean mínimas, aunque de igual modo es fundamental inspeccionar y revisar periódicamente estos circuitos.

Un seguimiento constante y un buen manejo de estos sistemas permitirán un mejor aprovechamiento del recurso sobre todo en el tema de los robos y saqueos; no hay que olvidar posibles manipulaciones que puedan hacerse en busca de neutralizar el sistema de alarmas, ya sea cortando los cables o simplemente desconectando las corrientes, o simples interrupciones de la continuidad de la corriente eléctrica por parte de la compañía. Por ello generalmente se recomienda que estos artefactos estén ocultos y fuera del alcance de público, y que cada desconexión o falta de corriente que afecte al sistema de seguridad emita una señal inmediata de aviso en el panel de control. Si incorporamos la atención que merecen estos criterios de implementación de sistemas al funcionamiento habitual del museo o institución nos estaremos ahorrando problemas mayores, como el insólito robo de una escultura de Rodin que sufrió el Museo de Bellas Artes el 2005, que no fue detectado a tiempo por una desconexión del sensor de alarmas del cual nadie se percató.

4.2.- MONTAJE

Una buena técnica preventiva contra dicho robo hubiese sido la instalación de sistemas de alarma para proteger a los objetos individualmente, no una que resguarde la totalidad de una sala. El punto es que se deben encontrar elementos –adaptables a las necesidades específicas de montaje de cada exposición- que aporten una protección constante.

Se puede llegar a un sistema de resguardo óptimo en vitrinas implementando elementos mecánicos, que en sí incluye una terminación hermética, buena resistencia a los impactos, estabilidad y cerraduras especiales; o medios eléctricos como sensores de desplazamientos y vibraciones e interruptores magnéticos de contacto, entre otros recursos. También hay modos de proteger la colección a través de la colocación de sistemas invisibles alrededor de las vitrinas, como tapices de contacto o alfombras detectoras, que funcionan mediante un sensor que se activa cuando una persona traspasa el espacio restringido.



22. Foto en www.amigosdelmuseo.com.ar

En cuanto a los tipos de vitrina que podemos emplear, han ido surgiendo nuevas formas y diseños con el correr de los tiempos, pero al momento de optar por la funcionalidad y protección que necesitamos para el montaje de las obras lo mejor es recurrir a la tipología clásica que se encuentra en el mercado. Puede que necesitemos construir vitrinas para una función específica –lo que es habitual en exposiciones temporales- de estructura simple y económica, o simplemente adaptar el montaje a las vitrinas ya existentes en el lugar donde acontecerá la muestra. En este último caso es

común encontrarse con las *vitrinas de nicho o de pared*, cuya estructura va encajada o apoyada en ella; las *exentas* (22), que van apoyadas en un pedestal y ofrecen una visión por sus cuatro lados, de un modo que recuerda el tipo de contemplación de una escultura. También están las *vitrinas suspendidas o flotantes*, muy atractivas estéticamente pero no recomendables si lo que buscamos es seguridad para el objeto, ya que presenta inconvenientes técnicos para sujetarla firmemente si queremos evitar movimientos, pues esta clase de vitrina no va sujeta al techo ni al suelo.

Paralelamente, el empleo de barreras o barandas que logren prevenir parcialmente todo acceso por parte del público que resulte perjudicial para el objeto o que minimicen el riesgo potencial de un ataque de vandalismo, siempre serán una solución válida. También sirven como precaución hacia el típico visitante despistado responsable del denominado daño no intencionado, que finalmente dañará la obra de todas formas y lamentablemente sufrirá los mismos efectos de un ataque vandálico. Si la exposición es abierta y no se cuenta con vitrinas protectoras, las llamadas barreras *psicológicas* como cordeles o líneas pintadas en el suelo nunca estarán de más.

Las áreas o circunstancias de prevención a las que hay que prestar una particular atención son tres (Alonso, García: 99, p.133):

- 1) La marcada por la densidad o concentración de personas;
- 2) La definida por los artículos que llevan los visitantes;
- 3) La que prevé la tentación o necesidad de tocar los objetos en las exposiciones.

Como vimos en la parte de Clima, una alta afluencia de público que no circule fluidamente puede causar no sólo daños materiales al montaje, sino que alteran los niveles de humedad y temperatura del ambiente por los efectos del calor humano y la transpiración, llegando a formar distintos microclimas a lo largo del recorrido.

Desde la perspectiva del diseño puede que la disposición de barandas o barreras protectoras no sea el elemento más adecuado si se quiere dar al montaje un estilo determinado, pero las exposiciones temporales son especialmente riesgosas para las obras de arte y la prioridad debería ser siempre la integridad y seguridad de los objetos para que, tanto en el presente como en el futuro, sean vistos por la mayor cantidad de gente. Contrariamente a la percepción que se tiene hoy en día, en donde

existe fascinación por una cultura muy visual y refinada estilísticamente, el hecho de que el diseño o la gráfica de la exposición sean sofisticados no significa que haya una preocupación consciente de cuidados y de medidas de conservación concretas que estén siendo llevados a la práctica en el despliegue de estos recursos.

Nunca hay que olvidar que las decisiones prácticas que se toman en el momento de elaborar un montaje deben ser ideadas dentro de los requerimientos básicos de Conservación que necesitan los objetos, evitando los daños que ellos pueden llegar a sufrir al permanecer durante un tiempo determinado en un entorno ajeno. Por ejemplo, se debe incluir un sistema de aire acondicionado que estabilice la temperatura y humedad relativa de la sala las 24 horas, que incluya un filtro para material particulado que provenga del exterior. También hay que proteger a las colecciones de la luz solar, que contiene rayos UV e Infrarrojos. Lo podemos lograr si en el montaje pintamos los muros de color blanco (para absorber los UV), instalamos cortinas o filtros en ventanas o vitrinas y optamos por una iluminación de ampollitas dispuestas en rieles en el techo del lugar (nunca tubos fluorescentes), cuidando el nivel de intensidad lumínica (lux) que generan. Por eso la ampollita resulta adecuada, pues emite mucha luz visible, es baja en infrarrojos y no produce ultravioletas.

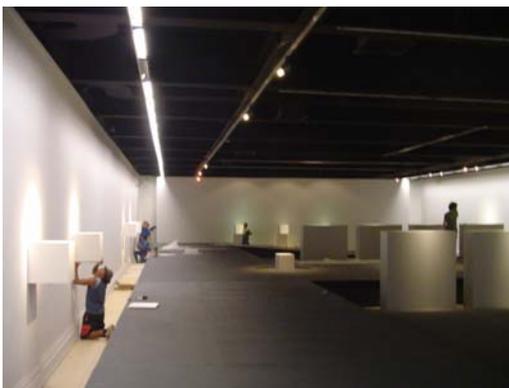
Imágenes captadas durante el montaje de la Exposición de Rodin el 2005



23. *Adán*. Bronce, 1881



24. El equipo de la Universidad del Desarrollo se reparte tareas en la sala Matta.



25. Instalación de vitrinas. Fotos gentileza Bárbara Gamps.

CAPÍTULO 5

5.1.- PRENSA Y DIFUSION

Al comienzo de este capítulo se señala la importancia de las vías de difusión que emplean los museos para informar de las actividades que allí se realizan, en su intento por comunicar de manera atractiva las temáticas o contenidos que abordan las exposiciones para incentivar al público a visitarlas y promover el diálogo entre la institución cultural y la comunidad. Y es que el fortalecimiento de este vínculo representa el fin principal de los museos, en su rol de difusor e intérprete del material que allí es exhibido; más allá de su preservación y estudio. En la exposición se vive el punto de encuentro donde todos los esfuerzos del equipo museológico hacen sentido.

Cada plataforma de difusión artística gestiona su llegada al público según sus propias estrategias y políticas culturales; en el Museo de Bellas Artes, por ejemplo, Milan Ivelic cuenta que lo hace “mejorando el nivel de las exposiciones, estableciendo un mayor diálogo con el arte contemporáneo y fomentando la extensión”, mientras el Museo de Arte Contemporáneo establece convenios con empresas importantes -como el diario El Mercurio y Radio Concierto-, y mantiene una línea curatorial más vanguardista, lo que le permite tener una llegada más directa al público joven (generalmente universitario). Lo cierto es que estos esfuerzos se tornan inútiles si no son apoyados por una red consistente de medios de comunicación que den cuenta a los posibles visitantes de las novedades que ofrecen los programas de museo, y que a través de su cobertura, respondan a los intereses de los más variados segmentos de población. “Siempre he dicho que el museo es como un album visual de la sociedad, una memoria colectiva, un productor de imaginarios. Las galerías de arte tienen otra finalidad, que es vender. El museo tiene un rol educador y formador” agrega Ivelic (El Mercurio: mayo 2006)

Teniendo en cuenta las ventajas que conlleva la realización de exposiciones temporales en museos –tanto para el público como para la institución-, surge la necesidad de averiguar cómo se maneja el tema de la difusión de estos puntos de encuentro a través de los medios de comunicación. Ximena Villanueva, encargada de prensa del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, tuvo la amabilidad de

conversar conmigo de su trabajo en el museo, en medio del ajetreo del retorno de sus oficinas desde la Quinta Normal hacia su emplazamiento original en el Parque Forestal.

¿Cuáles son los principales medios de los que se vale el museo para difundir los contenidos de las exposiciones que allí se programan?

“Aparte de los comunicados generales de prensa a los contactos tradicionales que nosotros ya tenemos, sentimos la necesidad de ampliar nuestro alcance hacia otro tipo de medios de comunicación, no sólo prensa escrita. En 2005 una alumna en práctica elaboró un informe a partir de la cobertura que tuvo el Museo de Arte Contemporáneo durante ese año en prensa de todo tipo (nº de artículos publicados, avisos, material gráfico, etc), en el que se señala la desventaja informativa en que se encontraban las actividades del MAC en los medios en relación a otras plataformas del circuito cultural.”

“Como el museo es dependiente de la Universidad de Chile, no existían los recursos para hacer una renovación en ésta área. Afortunadamente esa situación cambió gracias al aporte de Minera Los Pelambres, que partió auspiciando el viaje a Corea de la muestra *Travesías: Asia- Pacífico*, donde quedaron muy satisfechos con la experiencia y decidieron colaborar hasta el 2007. Esto fue un gran logro para el museo, pues al contar por primera vez con un financiamiento estable pudimos hacer un trabajo de difusión mucho más completo, además de promocionar la apertura del museo después de terminadas las obras de restauración del edificio patrimonial que lo alberga. Quisimos aprovechar ese impacto mediático para promover una imagen renovada del museo.” (26)



26. El presidente Ricardo Lagos en la reapertura del MAC, Diciembre 2005. Foto gentileza MAC

¿Cómo funciona el tema de los comunicados de prensa?

“Antes se solía hacer una conferencia en el museo donde se convocaba a los periodistas para comunicarles la actividad que al museo le interesaba divulgar; hoy en día las cosas funcionan distinto. El periodismo cultural no tiene una cobertura muy amplia, nadie tiene tiempo de venir, y la verdad es que la información se divulga mucho más rápido por mail, que es un medio bastante accesible. Mail y teléfono, porque muchas veces enviamos la información pero hay demasiadas instituciones culturales que al igual que nosotros, deben insistir para ganar un lugar en la prensa, así es que hay que confirmar que estén al tanto de lo que promocionamos por teléfono. Lo mejor es tener un contacto más personalizado, tener un contacto frecuente con los editores, etc.”

“Es muy importante que un aviso sea publicado con anterioridad a la inauguración, para que así se genere expectativa y los medios hagan cobertura”.

De acuerdo al tipo de exposición o actividad que esté programada en el museo, ¿Contactan a determinados medios de prensa según lo que les interese difundir?

“Ciertamente, según la temática de cada muestra podemos hacernos una idea del medio que lo va a publicar o que le va a dar una mayor importancia, y a partir de eso, del segmento de público al que le va a llegar la noticia. Es algo que tiene que ver con los hábitos de vida: la radio, por ejemplo, tiene mayor alcance en el público adulto, sobre todo en la tercera edad. La televisión, a pesar de ser tan inmediatista y de no retener nada, genera impacto y provoca comentarios entre la población –el clásico boca a boca-, lo que de por sí genera noticia y hace que el resto de la prensa tenga que tratar el tema. La difusión por internet generalmente tiene una gran llegada al público joven, aunque es un medio bastante democrático, al que casi todos tienen acceso desde todo momento y lugar (en el trabajo, en la universidad, en momentos de ocio, etc). Con la prensa cultural escrita, en cambio, hablamos de un público más específico, que está más familiarizado con el arte y con la cultura en general, por lo que requiere de un análisis más profundo, de algo que vaya más allá de la información o la noticia.”

“Hace unos días inauguramos la muestra del italiano Giorgio Morandi. Su arte es de un estilo y una técnica más tradicional de lo que acostumbramos exhibir aquí, generalmente vanguardista o más transgresor. Su pintura clásica motivó al diario El Mercurio a publicar un aviso de la exposición, pues coincide plenamente con la línea editorial de ese periódico. Hay que ser versátil y mandar los comunicados resaltando el aspecto de la muestra que pueda resultar interesante según el enfoque de cada medio; ya sea una revista femenina, un semanario de fin de semana, una publicación masiva, etc.” De no responder plenamente a los intereses que guíen la pauta de estas publicaciones, sólo hay que insistir para ganar el espacio, “entrar a pelear” para tener cobertura, ya que no hay que descartar ninguna fuente que signifique promoción para el museo.

Ximena cuenta que el Museo de Arte Contemporáneo tiene convenios de prensa con El Mercurio y Radio Concierto, dos medios de comunicación muy distintos entre sí, movidos por objetivos diferentes y con llegada a públicos opuestos. Estas diferencias son positivas cuando se hace un trabajo de promoción, ya que no tendría sentido difundir lo que se hace en el MAC solamente en medios especializados que tienen cabida en un sector limitado. El Mercurio les da la posibilidad de publicar avisos con descuento a cambio de poner su logo en folletos y material gráfico, aunque este acuerdo no corre al momento de escribir artículos o reportajes –pues en los diarios la parte editorial va estrictamente separada de la comercial, en este caso la de los avisos-. Radio Concierto, en tanto, ofrece un breve apoyo en publicidad, que no deja tiempo para ningún análisis porque como sabemos, en el medio radial los minutos son los que valen.

Financiamiento

El presupuesto estatal ordinario destinado al Museo de Bellas Artes y al Museo de Arte Contemporáneo (que es dependiente de la Universidad de Chile), como es sabido, alcanza sólo para los gastos fijos que conlleva el funcionamiento del recinto en el día a día, es decir, nada más que su mantención. Por ello, Milan Ivelic afirma que –tanto él desde el Museo de Bellas Artes así como todos los equipos de profesionales a cargo de museos en Chile- “estamos en una constante búsqueda de auspiciadores

privados (27), porque ellos son los que todos estos años han financiado las exposiciones de carácter transitorio.”



27. Material gráfico de la exposición de Rodin en el Museo de Bellas Artes el 2005, en donde aparecen sus principales auspiciadores: Alstom, LAN, BanChile y Seguros Cruz del Sur. Foto archivo personal.

Según Ximena Villanueva, los recursos facilitados por Minera Los Pelambres al MAC hasta el año 2007 en un principio se concretaron por los intereses económicos y comerciales de esta empresa puestos en el contexto de intercambio Asia- Pacífico que significaba la realización de la exposición *Travesías*. El entusiasmo se proyectó más allá y la minera comprometió su aporte por un período de dos años más, en un gesto inédito que se debe principalmente a que “Jean Paul Luksic –uno de los dueños de Los Pelambres- es un empresario que le interesa el arte a un nivel más personal, como un legado que es propio de su familia (su papá era coleccionista) y que va más allá de cualquier tipo de retorno de imagen que pueda recibir.”

No obstante, aquel no es el comportamiento habitual que tienen los empresarios en relación al arte contemporáneo, que es el material que se maneja en este museo. Muchas veces los privados descartan hacer aportes a instituciones que promuevan conceptos que ellos no entienden o estilos que nunca antes han visto, porque el lenguaje que maneja el arte actual simplemente no es algo fácil de asimilar. Ante este panorama Ximena propone el desafío de mostrar estas nuevas formas artísticas como algo más cercano a los empresarios, asumiendo que la mayoría de las veces no conforman el tipo de público que está informado y habituado a las novedades

de la plástica. Generalmente vale la pena, porque “les explicas a grandes rasgos el contexto de cada obra o les haces un recorrido, y una vez que comprenden de qué se trata, les encanta.” Así, vemos lo importante que es motivar a los privados a colaborar con el museo dándoles a conocer mejor el terreno en el que involucraremos sus recursos, y fundamentando la importancia de los proyectos de exposición para los museos.

Una vez que han accedido a hacer su aporte, hay que estar preparado si a último momento estos financiamientos “se caen”. Lo ideal es involucrar a los auspiciadores en los proyectos durante su desarrollo, para que sientan más activa su participación, aunque muchas veces las ganas y las buenas intenciones por parte del museo tampoco logran nada.

La experiencia de Villanueva le ha hecho percatarse de la importancia de ser perseverante al momento de captar privados que se sumen a la causa del museo, y también de que hay que saber encontrar a quienes llama los “potenciales colaboradores” al interior de las empresas. “El domingo pasado (28 de mayo) fue el Día Nacional del Patrimonio Cultural, y supuestamente el Museo de Arte Contemporáneo no iba a estar abierto gratuitamente al público porque no estaba en condiciones de costear la suma que implica su funcionamiento durante la jornada sin obtener el pago del corte de entradas. Nuevamente, gracias a la ayuda de Minera Los Pelambres, que facilitaron los 150 mil pesos que faltaban, se pudo abrir las puertas y asistieron alrededor de 2500 personas, siendo que un día domingo normal no van más allá de 150. Mantener cerrado sería haberse ido por lo fácil, dejándose llevar por una actitud derrotista y por la eterna excusa –repetida por la Universidad de Chile- de que sin financiamiento no se pueden hacer las cosas.”

5.2.- EDUCACION

Los cambios formales que se han ido forjando en los museos a partir de la segunda mitad del siglo pasado, gracias a la convicción de que las exposiciones –como la cara pública de los museos que son- constituyen la principal instancia de comunicación y diálogo con el espectador, tienen entre los puntos más importantes de su plan de acción al desarrollo pedagógico que toma parte en las actividades del museo. Es en las exhibiciones temporales donde se recibe a una mayor afluencia de público, que al visitar una muestra no busca solamente calidad, novedad o entretenimiento, sino también informarse y aprender sobre el material cultural que está siendo exhibido.

Es en el nivel de llegada al público donde se hace patente la calidad de la planificación de una muestra, donde se concentran todos los esfuerzos de la institución por difundir, informar y educar sobre lo que es exhibido. La exposición debe hacer que las piezas u objetos cobren sentido para quien los visita a través de toda una experiencia museológica, que sea capaz de comunicar el mensaje de la muestra a un público diverso. Los contenidos también deben ser reproducidos de un modo general aunque asertivo, buscando sintetizar los temas, lo que no quita que el visitante pueda tener la opción de profundizar el grado de información según sea su interés.

La apertura de los museos hacia nuevas actividades y su gestión para fomentar el montaje de exposiciones temporales que aborden temáticas específicas, o que permitan un acercamiento hacia piezas originales a las que antes no se tenía acceso si es que no se viajaba al extranjero, explica en parte el cambio que se ha visto en el público que asiste a estos espacios culturales. Éste paulatinamente se ha convertido de espectador pasivo a protagonista activo en los eventos que allí ocurren; la dinamización cultural y el creciente poder informativo de los medios de comunicación lo han situado como un factor clave a considerar por el equipo museológico al momento de elaborar programas, diseñar un montaje o evaluar los logros o las falencias presentes en una muestra. Por ello es que la mayor parte de estudios o investigaciones realizadas últimamente se relacionan con la labor pedagógica en los museos (aparte de las técnicas de Conservación y Exposición), como lo ha hecho la UNESCO con publicaciones, congresos y seminarios, o como el ICCOM por medio de

conferencias alrededor del mundo y de su Comité Internacional para la Educación y Acción Cultural, CECA.

Y es que gracias al desarrollo tecnológico actual y a un mayor acceso a la educación, los gustos del público han variado y se han puesto más exigentes con lo que una visita a una exposición les pueda ofrecer. Han aumentado las expectativas tanto en el despliegue o novedad que allí se encuentre como en el aporte que se haga en cuanto a contenidos, ya que hoy existe una formación académica y profesional más completa, por lo que los sectores más acostumbrados a visitar museos y exposiciones se han diversificado más allá de las elites.

La museología hoy insiste en el beneficio sociocultural *inmaterial* que se puede extraer del patrimonio *material*, en el sentido de interpretar el objeto que se está mostrando y contextualizarlo. El objeto no puede comunicar nada en sí mismo por el sólo hecho de estar expuesto, así es que el museo debe proporcionar un enlace informativo coherente que acompañen a las piezas que integren una exposición. La idea es difundir los contenidos de la muestra haciéndolos comprensibles y atractivos para todo tipo de público, ocupando para ello distintos medios que puedan interpretar y redescubrir el significado que encierra cada obra.

El aporte del museo se suma a los conocimientos y expectativas previas con las que ya cuenta el visitante, lo que le permite elegir con libertad el grado de información que le interese asimilar. Dotar a las obras de un contexto pertinente que justifique de manera clara su importancia y que explique su legado es algo elemental para introducir a las personas en el contenido de la exposición y divulgar su mensaje. “En la medida en que conozcamos el contexto cultural en que nació el objeto, en esa misma medida se producirá su comunicación. Siempre aparecerá asociado a otros objetos, ya que el contexto es en realidad un conjunto de objetos interrelacionados, que comparten una unidad de espacio, tiempo y función. En su relación, como partes de un todo, unas explican a las otras, y también el todo.” (Alonso, García: 99, p.152)

Una exposición debe valerse de elementos básicos para informar al público como paneles informativos, folletos, disposición de información complementaria a la

temática específica de la muestra, o textos a nivel orientativo (de información básica), explicativo (un complemento al título y subtítulo de la exposición), analítico (que profundiza en los contenidos, ideado principalmente para un público especializado o más familiarizado con la actividad cultural) e identificativo (que registra a cada obra u objeto en particular). El desafío consiste en presentar la información de un modo que resulte atractivo y motivante para los visitantes, que estimule su deseo por aprender. La idea es que la persona por lo menos sienta curiosidad, ya que cualquier invitación a recorrer la muestra resulta válida.

Los estudiantes constituyen el segmento principal del que se ocupa el área educativa de la mayoría de los museos, destinando para ello gran parte de los recursos económicos, técnicos y humanos que allí se encuentran. Los escolares (28) representan todo un desafío para estos lugares, ya que se debe trabajar para acercarlos al patrimonio cultural o artístico y para incorporar estos conocimientos a su formación integral, tarea que la mayoría de las veces no se complementa con los establecimientos educativos a los que pertenecen, debido a la falta de incorporación de estos temas a los programas de estudio.



28. Una gran concurrencia de escolares tuvo la exposición de Auguste Rodin en el Museo de Bellas Artes el 2005. Foto archivo personal.

Para familiarizar a los niños y jóvenes con las actividades del museo, existen comités asesores para las escuelas que planifican visitas guiadas, material de apoyo

para profesores e información didáctica complementaria. Para esto último se están aprovechando los recursos que hoy proporciona la tecnología, como internet, animación 3D, exposiciones en PowerPoint, etc.

La historiadora del arte Ximena Rioseco, que se desempeña en el Departamento Educativo y en la Unidad Docente del Museo de Bellas Artes, explica la metodología que el museo emplea para difundir los contenidos de sus exposiciones y acercar estos conceptos al público. “El Departamento Educativo se enfoca principalmente en alumnos desde la etapa preescolar hasta la enseñanza media, y cuenta con una sala de consulta especializada, con material didáctico de acuerdo con lo que se esté mostrando en el museo en ese momento, tanto de carácter permanente como transitorio, y con visitas guiadas a grupos pequeños de etapa preescolar hasta sexto básico. También se realizan periódicamente talleres de pintura para niños, y charlas y material de apoyo para los profesores, con el fin de trabajar en conjunto por una educación artística más permanente, en donde se complementa y profundice en la sala de clases lo aprendido en la visita del grupo al museo.”

“La Unidad Docente, en tanto, se ocupa de organizar y llevar a cabo visitas guiadas gratuitas para un público más juvenil y adulto, a partir de séptimo básico. Contempla toda la enseñanza media, agrupaciones de estudiantes de educación superior y público en general. Además, se realizan talleres de extensión impartidos por los guías en tres bloques a lo largo del año (diciembre, marzo y julio), que son para todo público y se dan a conocer a través de la prensa. Para los niños y jóvenes tenemos talleres especiales, de menor duración, durante los períodos de vacaciones de invierno y verano.”

¿Cómo se solicitan las visitas guiadas?

“Estas visitas se pueden realizar a la colección permanente del museo y a las exposiciones temporales nacionales y extranjeras, y para solicitarlas deben inscribirse grupos de un mínimo de 5 personas y máximo 30, por teléfono o correo electrónico, con al menos una semana de anticipación. Duran aproximadamente 45 minutos, y los escolares deben venir sin sus mochilas y acompañados por un adulto por cada 10 a 15

estudiantes. Los fines de semana se hacen visitas guiadas a todo público sin inscripción previa en varios horarios durante la jornada.”

¿De qué manera se preparan los guías para las exposiciones temporales extranjeras?

“Generalmente para las exposiciones de artistas extranjeros el curador de la muestra o a veces el mismo artista, como ocurrió con Frank Stella o recientemente con Guillermo Kuitca, se hace una visita guiada a las guías del museo, un recorrido por la exposición antes de que se abra al público. En el caso específico de la exposición de Rodin, por ejemplo, vino la curadora del Museo de París con material educativo. La metodología de las guías las hace la Unidad Docente del museo, según grupos de público, optando por diferenciar el material según lo requieran los planteamientos de reforma educacional. Las guías siempre se preparan antes.”

¿Cuentan con información bilingüe para los turistas extranjeros que vienen al museo? (folletos, visitas guiadas en inglés, etc.)

“Existe información para los turistas en un folleto institucional que está en inglés y en español. Las visitas a extranjeros se hacen en inglés cuando así se pueda. En cuanto a la información de las exposiciones, como los catálogos, generalmente están en inglés y en español. A veces (las menos) en francés y en portugués.

En realidad todo depende siempre de los recursos económicos con que cuente cada exposición. La plata generalmente es insuficiente para todo lo que requiere una muestra, sea nacional o internacional...por eso, lo que aquí priman son más que nada las buenas voluntades.”

CAPÍTULO 6

INFORME DE EXPOSICIONES

6.1.- MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Oro de Colombia: chamanismo y orfebrería

Mayo- Julio 2005



29.



30.

El Museo de Arte Precolombino inauguró en el mes de Mayo de 2005 una exposición con cerca de 300 piezas que forman parte de la colección del Museo del Oro de Colombia. Cuenta con objetos arqueológicos elaborados por culturas prehispánicas de Colombia entre los siglos V a.c. y XVI d.c , las que trabajaban con materiales como oro, hueso, cerámica, concha y madera.

La presentación destaca la importancia del rol que el chamán ejercía dentro de este grupo social, ya que es posible apreciar las piezas que se empleaban en ese rango con fines rituales o para dejar clara la posición de prestigio y autoridad que implicaba dicho cargo. Encontramos sus máscaras, narigueras, pectorales con figuras de la variada fauna de la zona, figuras votivas, colgantes, tabletas alucinógenas y pinturas, todo debidamente explicado en relación a su verdadero significado vital, a sus prácticas curativas y facultades perceptivas.

Es importante tener en cuenta el hecho de que hoy contamos con estas piezas arqueológicas gracias a una iniciativa del Banco de Colombia, que a partir de 1939

rescató y preservó estos objetos, a punto de desaparecer debido a las fundiciones de oro antiguo –práctica iniciada durante la conquista- y al tráfico de piezas hacia otros países.

La muestra es de entrada liberada para todo público y permaneció abierta hasta el mes de julio de 2005. En Chile fue auspiciada por la Compañía Sudamericana de Vapores, y durante el 2004 circuló de manera itinerante por tres ciudades en España, además de haber estado el año 2000 en las Galerías Nacionales del Grand Palais en París.

Al visitar el lugar es evidente la alta afluencia de público, poco usual para cualquier museo en día hábil –miércoles por la mañana-. Turistas, escolares en visitas guiadas y transeúntes comunes de este céntrico punto de la capital hacen su recorrido por las salas en que ha sido dispuesta la exhibición. Afortunadamente, el programa y diseño de ésta supo prever el tipo de espectador –heterogéneo, diverso- que visitaría la muestra, haciendo uso en cada una de sus salas de un enfoque didáctico y explicativo en relación a las temáticas que en ella se abordan, con el objetivo de generar interés en individuos de todas las edades.

Lo anterior se deduce a partir de varios factores. Se dispuso material gráfico y textual –en español e inglés- en paneles y vitrinas. Al interior de estas últimas la información se compone de textos con letras autoadhesivas, además de las etiquetas que identifican a cada objeto –tipo de pieza, composición, zona de procedencia, data de antigüedad, colección a la cual pertenece y número de inventario-. Mención aparte merece el creativo montaje de los objetos en cada vitrina, aprovechando de manera eficaz el espacio aun siendo compartido por varias piezas pequeñas. Para ello se utilizaron elementos simples, pero seguros y efectivos en su función, como ganchos sujetadores de alambre o pequeñas bases rotativas en su propio eje –para apreciar una pieza en distintos ángulos-. También se encuentran simulaciones demostrativas de la ubicación de elementos ornamentales para el rostro, lo que permite tener una noción más clara de cómo lucían los individuos que hacían uso de ellos –como por ej. las “narigueras”-.

Por otro lado, el espectador también se encuentra al inicio del recorrido con un mapa geográfico de las “Áreas Orfebres de Colombia y Grupos Indígenas Actuales”,

para tener desde un comienzo una idea de la ubicación continental en que se basa el contenido de la muestra. Con un matiz didáctico logrado y clarificador, se incluye un gráfico de la “Cronología de las Sociedades Prehispánicas Orfebres de Colombia”, ubicando el origen y desarrollo de aquella producción en el tiempo.

La Temperatura y la Humedad Relativa de la totalidad de las salas que componen la exposición, como es de esperar en un museo de esta categoría, están controladas automáticamente por sistema de aire acondicionado. En el Higrómetro puedo observar que hay un 55% de HR en el recinto, que es el porcentaje adecuado que requieren este tipo de exposiciones.

La seguridad del recinto también es la requerida, con personal de seguridad para cada una de las salas. El Museo de Arte Precolombino cuenta con tecnología de punta para todo el recinto, superando en esta área al MNBA. En cada sala hay instaladas cámaras de televisión, todo está en vitrinas y cada una de ellas cuenta con sensores de movimiento, mientras que las obras descubiertas se encuentran protegidas por sensores de rayos, que activan la alarma si alguien traspone el punto de seguridad. Los guardias suman más de cinco, y circulan por el lugar de la exposición constantemente, donde las puertas también están dotadas de sensores. En la entrada de la sala donde se exhiben por estos días estas valiosas piezas del Museo del Oro de Colombia, hay un guardia de puesto fijo para impedir que las personas ingresen con bolsos o mochilas, y se puso una cortina gruesa para controlar las corrientes de aire que puedan alterar la HR de la sala.



31.



32.

Imágenes de la Exposición del libro: *Oro de Colombia: chamanismo y orfebrería* publicado por el Museo de Arte Precolombino.

SALA 1

Esta sala es la que recibe al visitante, por lo que es la que dispone de más iluminación aunque sin sobrepasar los 350 lux. La encontramos dispuesta en los rieles fijados al techo con ampolletas y en tubos fluorescentes con filtros al interior de las vitrinas.

Hay diez vitrinas, nueve de las cuales son de “nicho” y una en la entrada, que recibe al visitante con un objeto destacado de la muestra.

Los muros han sido pintados de color gris y el techo café; el suelo es de baldosas. Es un lugar amplio, espacioso.

Temas de la Sala:

- “Ver el mundo con otros ojos”
- “La naturaleza humanizada”
- “La persona en las sociedades indígenas”

Los índices de luz no superan los 320 lux, la HR es mantenida en un 55% y se cuenta con tres vigilantes, uno en la entrada y otros dos en la sala.

SALA 2

Este espacio es notoriamente más oscuro, ya que esta vez las vitrinas han sido iluminadas exteriormente, desde las ampolletas en los rieles. Es una sala mucho más pequeña, lo que le confiere un ambiente más íntimo que favorece especialmente a las piezas de oro.

Se cuentan solamente 3 vitrinas, todas sobre pedestales.

Tema de la Sala:

- “Las plantas de Poder”

La iluminación registra 250 lux, la HR no ha variado de un 55% y hay un vigilante de puesto fijo.

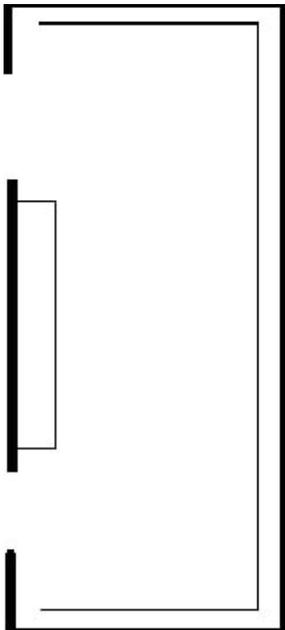
SALA 3

Es la sala en donde concluye el recorrido (33). La iluminación es prácticamente la misma (250 lux), ya que fue dispuesta en rieles, con la excepción de 1 vitrina –la de mayor tamaño- que posee fibra óptica en su interior. Se cuentan otras 7 vitrinas, todas sobre pedestales. La HR es de 55%, y se observan dos vigilantes fijos en la sala.

El lugar se hace especialmente interesante por su amplitud y por el carácter sobrecogedor que le imprime el sonido de fondo, que recrea el entorno geográfico y ritual en que se desarrollaron estas tribus.

Temas de la Sala:

- “Las transformaciones de sacerdotes y chamanes”
- “El canto creador”
- “La guerra y el sacrificio”
- “Los destinos de las almas”
- “La mirada colonial. El chamán sacerdote del diablo”.



33. Croquis de la Sala Fundación Andes, Museo de Arte Precolombino.

Gentileza Bárbara Gamps.

La crisis financiera que enfrenta el Museo de Arte Precolombino

Me interesa destacar este tema que afecta al museo y que fue muy comentado en la prensa el 2005, casi al mismo tiempo que estaba siendo exhibida la exposición del Oro de Colombia. Es lamentable que este museo, que ha demostrado ser importante para Chile como promotor de su tradición cultural hacia el exterior, esencial para la construcción de una identidad como país y en su labor de preservar un legado para que atesoren todos sus ciudadanos, esté siendo dejado a la deriva debido a una acumulación de negligencias administrativas por parte de las autoridades municipales.

Durante este año ha salido a la luz pública la difícil situación por la que está pasando el Museo de Arte Precolombino, uno de los mayores patrimonios de nuestro país, debido al déficit de ingresos que está amenazando con el eventual cierre del recinto, e incluso con devolver las colecciones a la Fundación que creó la institución.

Al momento en que se formaliza la creación de este museo el año 1981, se celebra un convenio entre la I. Municipalidad de Santiago y la Fundación Familia Larraín Echenique, acreditándose una responsabilidad por ambas partes. La Fundación aporta sus valiosas colecciones de arte, avaluadas en más de 20 millones de dólares - además de libros y documentos-, con la condición de que la Municipalidad, aparte de ceder el inmueble que albergaría las obras, adquiriera el compromiso de cubrir los gastos ordinarios de funcionamiento y mantención del museo, así como también algunas expensas extraordinarias como por ej. los seguros de las piezas.

Al comienzo el convenio fue respetado y el museo se convirtió en un centro cultural de primer nivel, renombrado a nivel internacional y considerado un modelo a seguir en cuanto a la recuperación de patrimonio y de nuestro pasado precolombino. El funcionamiento de la institución se ha desarrollado a lo largo de estos años de un modo bastante productivo, editando publicaciones, exhibiendo muestras itinerantes y prestando servicios de restauración, por lo que hoy constituye un apoyo y un pilar fundamental para la identidad cultural de nuestro país, para una educación que siempre ha estado abierta a toda la comunidad. Su biblioteca y videoteca son consultadas

constantemente por estudiantes y profesionales especializados en pueblos originarios americanos, y el lugar en sí constituye un atractivo turístico y un foco de interés para personas de todo el mundo, lo que no hace otra cosa que mejorar el nivel y elevar el potencial cultural de la comuna de Santiago.

El óptimo funcionamiento del museo y su eficiente administración significó un incremento de los aportes particulares junto con la posibilidad de generar sus propios ingresos, de modo que la Fundación ha podido agilizar el ritmo de las actividades que allí ocurren. Se han realizado más exposiciones temporales de primer nivel, ha aumentado el número de publicaciones- conocidas por sus contenidos y ediciones de gran calidad-, se actualizó la página web y se hicieron mejoras en infraestructura y perfeccionamiento de personal. Los ingresos alcanzaban a cubrir todos los gastos, tanto así que muchas veces se liberó a la Municipalidad de varias de sus obligaciones establecidas en el Convenio fundacional.

Los problemas se empezaron a acumular desde el año 2000, fecha en la que la I. Municipalidad de Santiago quedó adeudando al museo 122 millones de pesos del aporte comprometido para gastos de mantención, seguros y funcionamiento. Esto obligó a la Fundación a cubrir el déficit con recursos destinados hacia otras actividades, con la esperanza de que la deuda fuera cancelada al año siguiente con el cambio de administración municipal, como ocurrió en la oportunidad anterior. Lamentablemente no fue así y en el año 2004 se repitió la misma situación, por lo que se estaría agregando a la deuda pendiente de la gestión anterior la suma de 111 millones de pesos.

Paralelamente a estas cuentas impagas, la Municipalidad ha ido disminuyendo drásticamente su aporte al museo, y es sabido que el 2006 se hará un recorte de un 25% al total del presupuesto, medida que dejaría al Precolombino incapaz de pagar gastos de servicio ni sueldos y honorarios a su personal. El panorama que se anuncia no es para nada alentador, y recuerda la crisis económica y administrativa por la que pasó hace poco el Teatro Municipal.

Los hechos hablan por sí solos: es evidente la falta de compromiso por parte de la Municipalidad, y lo que es más grave, se está cometiendo un incumplimiento del

Convenio de constitución del Museo Chileno de Arte Precolombino, donde se señala explícitamente la necesidad de un trabajo conjunto entre la comuna y la Fundación Familia Larraín Echenique para el desarrollo de la institución y su trascendencia en el largo plazo. De aplicarse la reducción de presupuesto, se dejaría al Museo en una posición muy limitada, ya que al no estar cubiertos siquiera los gastos básicos de subsistencia para mantenerlo abierto al público, se quedan en el aire los múltiples proyectos de exhibiciones temporales y de extensión cultural que se han ido realizando exitosamente durante 25 años.

Resulta lamentable que se haya tenido que llegar a este punto sin que se elabore un plan que resguarde la integridad y el funcionamiento sostenido de una institución que no ha hecho más que aportar con su labor al aún precario engranaje cultural de nuestro país. En estos casos es cuando queda al descubierto el interés real de las autoridades políticas por mantener y fomentar los espacios abiertos a la cultura y la educación, y el lugar inexistente que estos objetivos ocupan en sus agendas. Sería insensato no reaccionar ante la amenaza que vive hoy este espacio, cuya labor ha dado a conocer a todos los chilenos el significado verdadero de la palabra Patrimonio.

6.2.- CORPORACION CULTURAL DE LAS CONDES

6.2.1.- Retrospectiva “Somerscales en tierra”

mayo –junio 2005

Durante mayo y junio del 2005, se estará presentando en las salas del segundo piso de la Corporación Cultural de las Condes una selección de alrededor de 50 obras del pintor inglés Thomas Somerscales (1842-1927), vecindado en Chile entre el siglo XIX y principios del XX.

La retrospectiva tiene como objetivo ahondar por primera vez en un conjunto temático dentro del repertorio de este artista, es por eso que, con la ayuda de coleccionistas particulares, museos y bancos, se logró reunir lo mejor de la obra paisajística de Somerscales.

Si bien hasta ahora su trabajo había sido conocido gracias a las pinturas navales –desarrollando ese estilo durante la Guerra del Pacífico y luego en Valparaíso, donde pasó la última etapa de su estancia en Chile-, la mayor y más vasta producción artística de Thomas Somerscales se relaciona con el paisaje de Chile. La imponente cordillera de Los Andes, los valles boscosos de la zona entre Maule y Bío Bío o el punto donde convergen la tierra firme y el océano, en el puerto de Valparaíso, son algunas de las zonas que inspiraron a este autor a la hora de recrearlas en la tela.

Los paisajes dan cuenta de distintas tendencias que influenciaron al artista durante la época de su ejecución, como por ejemplo el romanticismo, el idealismo o naturalismo. Sin embargo, aquellas características nunca se cumplen a cabalidad, ya que Somerscales compuso un estilo pictórico muy propio, donde se entrelazan lo poético y subjetivo, con lo cotidiano del entorno natural. Hay realismo y detalles en cada una de sus composiciones, que actúan al mismo tiempo como hilo conductor hacia las connotaciones íntimas y emocionales que encontramos en la relación del hombre con el paisaje que lo rodea. Se logra transmitir en estas obras la sensación de que lo cotidiano jamás deja de asombrar, aun en su faceta más primaria y natural.

SALA 1

La iluminación instalada en la sala que inicia el recorrido es buena (320 lux), y es lograda con ampolletas dispuestas sobre rieles. Iluminan de manera indirecta los cuadros. El lugar es alfombrado y de grandes muros blancos, lo que contribuye a su luminosidad y a la vez cumple la función de absorber los rayos UV que emana la luz.

Al ingresar se lee un gran panel que contiene información del autor, escrito con letras autoadhesivas.

Sobre los muros se encuentran 10 pinturas al óleo, que cuelgan todas a una misma altura a partir de un riel; están montadas de la manera adecuada, sujetas con finos alambres de color blanco. Al costado de cada una se adjunta un adhesivo (sturdy board) que las identifica, indicando el título, año, dimensión y materialidad de la obra, además de la colección a la cual pertenece.

La Temperatura (22°C) y Humedad relativa (55%) son controladas por sistema de aire acondicionado.

La seguridad del recinto es muy buena, ya que dispone de personal para cada sala, además de cámaras de circuito cerrado de t.v.

Se escucha música clásica de fondo, en todo el recorrido.

Temas de la Sala:

- El Primer período (1878-1892), que es donde realiza sus mejores obras con dejes románticos.
- Artista ajeno a las modas, fiel a su manera de pintar. Somerscales hace una recomposición al paisaje, conforme a un criterio poético más bien subjetivo, a veces romántico.
- Idealismo y naturalismo se conjugan en su obra.

CORREDOR

El corredor es luminoso, ya que cuenta con iluminación en rieles y con amplios ventanales que cubren la irrupción de luz natural con blancas persianas de plástico, las que permiten el ingreso de luz visible, no así de rayos IR o UV.. Los muros también son de ese color, y el piso es de parquet.

Este espacio también cuenta con aire acondicionado, y se evita la filtración de contaminantes por los grandes ventanales manteniéndolos cerrados. La HR es de 55%, mientras que la luz no sobrepasa los 350 lux.

En total cuelgan 8 obras en los muros: son 2 óleos grandes, 4 acuarelas y 2 dibujos de lápiz grafito sobre papel. Las últimas 6, cuentan con vidrio protector y passepartout.

Encontramos en este lugar un catálogo a disposición del visitante.

SALA 2

La penúltima sala al finalizar la exhibición se encuentra en condiciones muy parecidas a la sala 1. Es de un tamaño similar y sus características en su mayoría son las mismas, como la iluminación en rieles, las tonalidades blancas de los muros y el suelo alfombrado, la correcta manera de colgar los 9 cuadros que allí se encuentran, el mismo gran panel –con otro texto esta vez-, etc. Como menciono anteriormente, la Temperatura y la Humedad Relativa están controladas en toda la exhibición, al igual que el punto de la seguridad.

Tema de la Sala:

- “Sinceridad del paisaje”

Si bien la obra de Somerscales muestra a menudo un paisaje cotidiano, hay una búsqueda constante de visiones que producen emoción y sobrecogen.

SALA 3

Esta sala funciona como un espacio aledaño a la sala anterior, sólo que es mucho más pequeña y oscura, ya que está pintada de color gris y su iluminación de 150 lux fue regulada de manera más tenue que en el resto de la muestra –con focos sobre rieles-.

Gracias al menor tamaño de las obras, se logró montar 9 en total: 8 óleos y 1 acuarela.

El público que visitó esta retrospectiva un día viernes por la mañana, era en su mayoría adulto y más bien escaso, pues ya habían transcurrido semanas desde su inauguración.

Hay catálogo a la venta a un precio moderado, y a la entrada es posible pedir el mismo texto completo que está escrito en los paneles del 2º piso.

5.2.1.- “AFRICA: pequeñas grandes esculturas”, Colección Alexandra Uhart

1er Nivel, Sala Seguros Cruz del Sur

mayo - julio 2005

La siguiente exposición se compone de una selección de 117 tallas de arte africano pertenecientes a una colección particular chilena, que por primera vez es exhibida al público.

El arte escultórico de este pueblo ha sido reconocido como una verdadera herencia cultural en el mundo, en especial el hecho con madera dada la enorme variedad de especies arbóreas que ofrece la flora africana. A partir de ella, las distintas etnias han escogido para sus esculturas las más blandas y fáciles de trabajar.

La colección también incluye tallas en piedra, terracota y metales, que están en su mayoría relacionados con su sistema de ritos y creencias culturales. No obstante cada objeto encierra individualmente un sentido específico, los hay también polivalentes, es decir, que conjugan distintos valores en una sola pieza (culto a los antepasados, amuleto protector o instrumento en prácticas de hechicería).

SALA 1

El espacio destinado para la muestra en su totalidad es de color negro, con suelo de cerámica. Se escucha de fondo una envolvente música africana.

La sala del comienzo cuenta con 4 vitrinas que contienen varias piezas sobre una superficie de polvo terracota en su interior, cada una identificada con su respectiva tarjeta. Reciben iluminación directa al interior de los cubículos (fluorescentes con filtro) de 320 lux, e indirecta proveniente de las ampolletas en rieles, que alcanzan los 250 lux.

Las esculturas se componen de diversos materiales como el marfil, bronce, plata y por sobre todo madera, que a veces aparece en combinación con elementos como clavos, plumas, etc. La data de las piezas más antiguas –las terracotas Nok- es de 2200 años, mientras que las elaboradas con madera tienen entre 100 y 200 años.

En el lugar la HR marca 55%, y se cuenta con un vigilante permanentemente.

SALA 2

El segundo punto de la exposición consiste en un espacio similar al anterior, también con 4 vitrinas. Se lee un texto sobre “La morfología de la escultura negroafricana”.

Sala con vigilancia adecuada.

SALA 3

Sala que dispone de 1 vitrina de nicho, más otra que conecta al espacio siguiente. Cuenta con el texto “El arte negroafricano y su influencia en el arte contemporáneo”, y con fotografías que dan cuenta de elementos de este estilo presentes en la obra de Henri Matisse y Pablo Picasso.

La iluminación no sobrepasa los 180 lux y mantiene un 55% de HR. Se observa de presencia constante de un vigilante.

SALA 4

La parte final de la muestra contiene la vitrina antes mencionada que se une a la sala anterior, mas una vitrina de nicho que protege a las esculturas más pequeñas de la colección, siempre puestas sobre una superficie de terracota.

Tanto en esta sala como en la anterior, la luz exterior ha sido filtrada eficazmente a través de persianas negras que cubren las ventanas en su totalidad. Con esto alcanza los 320 lux.

Esta exposición ha controlado la Temperatura (22°C) y la Humedad Relativa (55%) del ambiente por medio de aire acondicionado.

A diferencia de la muestra del segundo nivel, en esta planta no se observa sistema de cámaras o sensores de alarma, lo que es muy riesgoso.

En comparación a aquella, además, la afluencia de público en este caso ha sido prácticamente nula.

6.3.- INSTITUTO CULTURAL DE PROVIDENCIA

2° Concurso Habitar Italiano: diseño italiano & diseñadores chilenos

Desde el 8 de Junio al 24 de Junio de 2005

Durante el año 2004, el Instituto Cultural de Providencia manifestó su interés por incorporar a las universidades nacionales a su programa cultural, a través de un proyecto de extensión académica que fue organizado en conjunto con el Instituto Italiano de Comercio Exterior. La idea era invitar a participar a las escuelas de diseño y arquitectura de las principales universidades del país en un concurso de objetos y espacios interiores, cuyo objetivo principal era promover la creatividad y el uso de los objetos de diseño italiano disponibles en Chile en el diseño de ambientes.

Así nació Habitar Italiano, exposición – concurso que contó en aquella oportunidad con la presencia de Denis Santachiara, gran diseñador italiano que presidió el jurado del concurso y que ideó la propuesta en la cual debían basarse los participantes, consistente en el uso de objetos de diseño italiano de empresas como Signorin Chile, Interdesign y Santiago Milán para interpretar situaciones de la vida del hombre contemporáneo tales como la reunión social, la vida familiar y la relación del trabajo con el descanso, entre otras. El trabajo ganador de la muestra obtendría como premio la exhibición de su obra en el Salón Satellite 2005, enmarcada dentro del prestigioso Salón Internacional del Mueble de Milán.

La iniciativa tuvo excelentes resultados en cuanto a convocatoria de universidades y recepción de público general, que también tuvo la oportunidad de asistir a la conferencia que dictó Santachiara en el Liceo Lastarria, titulada “El design tecnopoético”. La muestra logró ofrecer a jóvenes universitarios una oportunidad única para vincularse con mayor profundidad al área de la arquitectura y el diseño, además de abrir las puertas hacia los circuitos contemporáneos en que se mueve el diseño a nivel internacional.

El 2005 se decidió repetir la experiencia dentro de más o menos las mismas coordenadas, en cuanto a presentación de proyectos preseleccionados entre escuelas de diseño de universidades chilenas que debieron diseñar un objeto y crear un ambiente expositivo con elementos diseñados por empresas italianas, excepto por las temáticas

planteadas, que este año involucra a los sentidos humanos. La exposición de piezas de diseño se dividirá en obras inspiradas en el sentido del gusto, el olfato, el oído, el tacto y la vista, además del denominado “sexto sentido”.

Esto último fue propuesto por el destacado arquitecto y diseñador Massimo Morozzi, quien viene invitado a Chile a presidir el jurado conformado para que las obras ganadoras puedan ser premiadas por las instituciones organizadoras, que en este caso son el Instituto Cultural de Providencia, el Instituto Italiano para el Comercio Exterior y Federlegno. El premio para el proyecto ganador, en tanto, nuevamente consistirá en un viaje al Salón Internacional del Diseño de Milán, en su versión 2006.

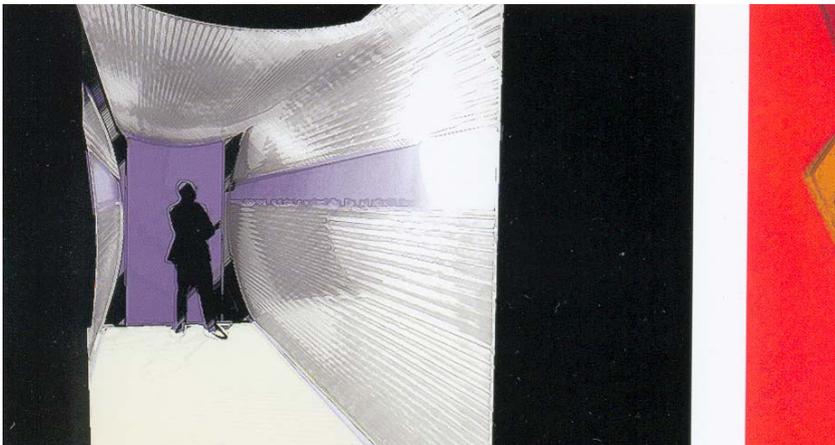


34. Diseños de Máximo Morozzi
Imágenes en el catálogo de la muestra.

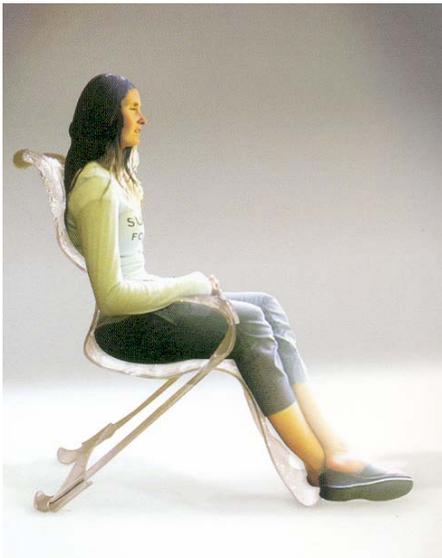
Las salas del primer y segundo piso del Instituto Cultural de Providencia fueron especialmente acondicionadas para acoger los ambientes seleccionados y recibir a los objetos más representativos de lo que son los distintos aspectos de la temática sensorial de la muestra. Cada sala corresponde a un sentido, por lo tanto el montaje, la iluminación y la música de cada ambiente fueron conformándose en esa dirección, contribuyendo a ofrecer al visitante distintas perspectivas, diferentes percepciones sobre un mismo tema, según la sala que corresponda. Así, en la sala de El Tacto, por ej., se observa que del techo cuelga una cuadrícula de la que se

suspenden cientos de cintas plásticas de colores, o en El Oído, por otra parte, donde se contraponen escenas cotidianas y de trabajo, las que son observadas por un corredor de percepción auditiva y visual, que se va mostrando a través de ventanas a la manera de una vitrina y recrea mediante sonidos a las situaciones representadas.

De este modo, la gestión de esta muestra resulta muy exitosa para el Instituto Cultural de Providencia, ya que se logró adaptar el recinto a una exhibición que requería de un montaje exigente a fin de lograr la ambientación que cada proyecto había propuesto, pero manteniendo siempre las condiciones de conservación adecuados para toda sala de exposiciones, en cuanto a HR, Tº, seguridad, iluminación, etc. Así, se puede afirmar que si bien recibir una muestra de diseño de ambientes siempre será un desafío para cualquier centro de quehacer artístico, es una iniciativa que sin duda encontró eco en el Instituto Cultural de Providencia.



35. Universidad del Desarrollo- Ambiente “Habitación de oído”



36. Universidad de Chile- “Silla de Aire”

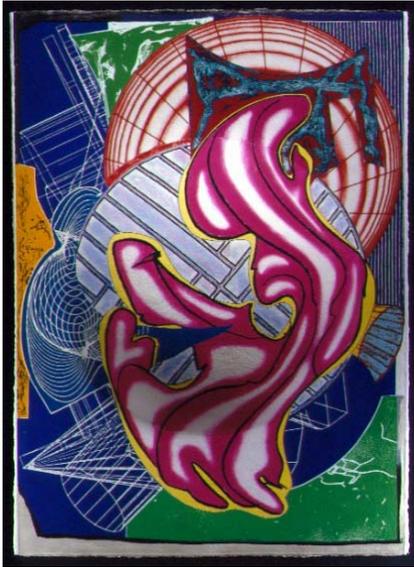


37. Universidad Tecnológica Metropolitana- Ambiente “Paraíso Infantil”
Imagen en el catálogo de la muestra

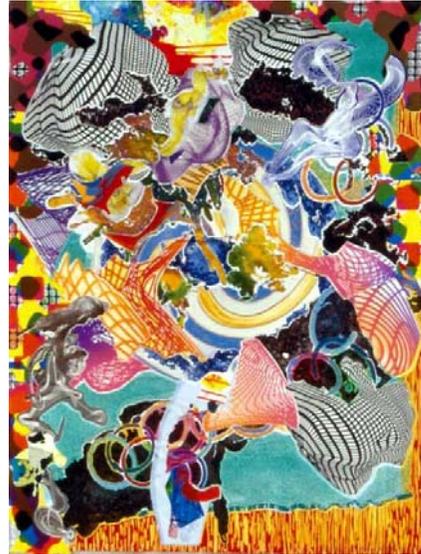
6.4.- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES – FUNDACION BANK
BOSTON

FRANK STELLA: Moby Dick Series

13 de abril – 26 de junio 2005



38.



39.

Izq: *Stubb & Flask kill a Right Whale (Dome)*, 186 x 134 x 15cm. Der: *Juam*, 207.3 x 160 x 3,3 cms.

Imágenes en diario El Mercurio, Domingo 17 de Abril de 2005

El Museo Nacional de Bellas Artes, en conjunto con la Fundación Bank Boston, inauguró en el mes de abril de 2005 una selección de la obra cumbre del artista norteamericano Frank Stella. La serie Moby Dick –mostrada por primera vez en América Latina- está compuesta por más de 2.200 realizaciones inspiradas en el libro de Herman Melville, de las cuales 25 se exhiben en forma paralela en el Museo de Bellas Artes y en Espacio Abierto de la Fundación BankBoston. La inauguración, que tuvo lugar en El Museo de Bellas Artes el día 12 de Abril, contó con la presencia de Frank Stella, quien al día siguiente asistió también a una conferencia en Espacio Abierto.

Siendo Stella un artista conocido por sus series, el conjunto Moby Dick, ideado para cada uno de los 132 capítulos de la novela, constituye el peak de su carrera: demoró doce años en completar la saga –desde 1985 hasta 1997-, materializándola en cientos de dibujos, croquis, pinturas, grabados, relieves, esculturas y hasta en un proyecto de arquitectura. Jamás alguien ha logrado ver las 2.200 piezas en su

totalidad, ni siquiera el propio artista. Hoy circulan repartidas por el mundo, como las 25 obras gráficas de gran formato que visitan nuestro país.

Fue el coleccionista de arte contemporáneo y latinoamericano Ed Shaw, quien tuvo la idea de traer la exposición a Chile, de la cual también es curador. Shaw – norteamericano vecindado en Chile- fue compañero de Frank Stella en la Universidad de Princeton entre 1955 y 1958, de allí logró contactarlo hace unos pocos años en Nueva York, oportunidad desde la que mantienen una amistad. El curador dice que su libertad creadora lo ha llevado a experimentar con los más diversos materiales, como pintura de casas, industrial y asfáltica, quedando el óleo siempre fuera de su interés. En grabado trabajó con aluminio, magnesio, madera y muchos otros elementos.

El proceso de creación no ocurre de una manera convencional, pues toda una red de talleres industriales repartidos entre NY y Connecticut se ocupan de “ensamblar” y concretar sus creaciones plásticas. Fundiciones, galpones de carpintería, imprentas y usinas de grabados laboran diariamente para ese fin, como un solo cuerpo. Sin embargo es en su propio estudio, que se encuentra en lo que fue un cine en Manhattan, donde arma las maquetas de sus obras antes de enviar los planos a alguno de los talleres para su preparación y montaje.

Las puertas de la exposición estarán abiertas hasta el día 26 de Junio de 2005, luego las obras serán trasladadas a la ciudad de Buenos Aires donde se exhibirán en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), entre Septiembre y Diciembre del mismo año.

SALA 1

Al ingresar a la primera sala de la exposición (40) salta a la vista la buena iluminación en su justa intensidad (320 lux), que proviene de ampollitas dispuestas en rieles. La Temperatura y la Humedad Relativa se encuentran controladas en toda la muestra, por medio de aire acondicionado, por lo que no sobrepasan los 21°C y un 55% de HR.

El lugar cuenta con 10 collages de gran formato, puestos separados prudentemente unos de otros en los muros, para una mejor apreciación. La manera de colgar las obras no fue la más adecuada, ya que se encuentran afirmadas por clavos, en vez de ir sujetas con hilo grueso o alambres dispuestos en los rieles. Al lado de cada collage se encuentran etiquetas adhesivas que identifican cada obra.

Se montaron grandes textos con letras autoadhesivas en dos muros, escritos por el curador de la muestra, Edward Shaw.

- “Stella y Matta: los dos polos de la escuela NY”
- “Frank Stella, Moby Dick & Chile”

Se facilitó al público el catálogo “Juam, State I”, con ensayo de Robert K Wallace.

SALA CIRCULAR

En este espacio –que sirve de conexión y punto central de la primera y última sala- se colocaron 4 vitrinas *excentas* o de pedestal, que guardan ejemplares de las más variadas ediciones de la novela Moby Dick, de Herman Melville. En los muros se ven afiches de las distintas muestras realizadas por Stella alrededor del mundo, además de una gran fotografía que lo muestra en su taller junto a sus ayudantes. La Temperatura es de 21°C, se mantiene estable al igual que la HR de 55%.

Lo más atractivo de esta sala (41) es la exhibición de un video-documental que, de manera rotativa, muestra el proceso de trabajo que se vive en el taller del artista. Para ello se emplearon aparatos que permitieron una alta definición tanto en audio como en imagen, como lo es un DVD y un gran televisor de pantalla plana, lo cual sin duda resultó atractivo para el público que se sintió llamado a tomar asiento y ver un video bien realizado, ágil y dinámico.

SALA 2

La sala final de la muestra (42) se asemeja en cierta forma a la del comienzo. Se puede dar cuenta de ello en la disposición de los textos, ya que aquí también se encuentran dos de ellos, cada uno sobre un muro.

1. “Disertación dada por Frank Stella a los 23 años, en 1960, en el Pratt Institute de NY, sobre los secretos de la pintura”.
2. “Frank Stella y su particular aproximación al grabado”.

Se cuentan 8 obras en total: 4 en blanco y negro y 4 a color. Destacan las de volumen tridimensional, con semi esferas que parecen salir de la tela.

Hay que decir que la exposición fue visitada a mitad de semana y a casi dos meses de su apertura, y que aun así la afluencia de visitantes se ha mantenido muy alta. La muestra de Stella ha coincidido algunas semanas con la retrospectiva de Rodin que el MNBA mantiene en otras de sus salas, por lo que el museo se ha visto revitalizado de público de todas las edades, sobre todo estudiantes.

En ninguna de las salas que albergan las piezas de Frank Stella habían medidas de seguridad a la vista, ni circuito cerrado ni personal a cargo.

6.5.- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

6.5.1.- **Auguste Rodin Retrospectiva**

5 de Mayo al 7 de Agosto de 2005

El MNBA de Santiago, de la mano de ConArte, agrupación organizadora y curadora de la muestra, gestionaron la inauguración de la primera exposición retrospectiva de la obra del escultor francés Auguste Rodin en Chile. La Sala Matta y el Ala Sur del primer piso fueron las elegidas para albergar las 61 esculturas, 30 dibujos y 28 fotografías que forman parte de la colección del Museo Rodin de París.



43. Foto gentileza Bárbara Gamps

Tras el caótico evento inaugural (43) -donde se vio colapsado el museo por la cantidad de personas que, con o sin invitación, no querían perderse la oportunidad de estar presentes en la ocasión, y donde se vivió el más álgido punto tras la llegada del presidente Ricardo Lagos-, el público general tuvo la posibilidad de recorrer una selección de lo más representativo de la obra de este artista. Las piezas ofrecen una visión amplia y completa de lo que fue la prolífica trayectoria de Auguste Rodin, donde se incluyen esculturas mundialmente conocidas entre las que se cuentan El Beso, El Pensador, Adán o La Edad del Bronce, así como también algunos dibujos y fotografías que corresponden a facetas más desapercibidas en la obra del autor.

La museografía de la muestra fue dirigida por un equipo de la Universidad del Desarrollo guiado por los curadores nacionales Bárbara Morana y Alejandro Molina de ConArte, en conjunto con el equipo museográfico permanente del Museo Nacional

de Bellas Artes. Resulta destacable que las gestiones para hacer la retrospectiva fueron realizadas gracias a la iniciativa de profesionales chilenos, ya que no está enmarcada en las fechas de algún programa de itinerancias del Museo Rodin. Fue gracias a ConArte, con el apoyo de MNBA y de auspiciadores, que finalmente se concretó la llegada a nuestro país de las esculturas, dibujos y fotografías que conforman la muestra.

El objetivo es dar a conocer las distintas etapas creadoras del artista, sobre todo aquellas en que establece una interesante relación entre dibujo, fotografía y escultura: al tomar una fotografía de una escultura, va a cortar y realizar una nueva escultura. Según explica Bárbara Morana, “Las esculturas son lo más conocido de Rodin, por eso nos interesaba mostrar también sus dibujos y, de hecho, la exposición va a comenzar por ellos”. A esto le siguen las fotografías -ninguna tomada por el propio Rodin sino dirigidas por él-, para finalizar el recorrido en la Sala Matta, en donde fueron emplazadas las 61 esculturas hechas en bronce, ya que las originales de mármol no viajarán a Chile.

ALA SUR

Sala 1: Dibujos



44. Planos facilitados por Bárbara Gamps

Auguste Rodin manifestó en alguna oportunidad que para entender su escultura, es necesario entender sus dibujos. Si bien ellos representan una faceta menos conocida en su obra, sus trabajos en tinta y carboncillo fueron una constante a lo largo de su vida, pues se apoyaba en ellos a fin de ahondar en los diferentes matices expresivos del cuerpo humano, esbozando distintas formas para canalizar de manera instantánea esa carga emotiva presente en la condición física del ser humano.

Igualmente como lo hizo con la escultura, recurre a la fragmentación para plasmar el movimiento, y en su etapa más moderna, también experimenta haciendo nuevas combinaciones, reutilizando figuras a través de ensamblajes y repeticiones. Esa tendencia a operar quitando elementos, a valerse de fragmentos o sinécdoques, fue un sello inconfundible de lo visionario que fue Rodin en sus tiempos, una prueba clara de su versatilidad como artista y del legado que significó su obra para el arte del siglo XX. Podemos afirmar que sus innovaciones fueron retomadas en distintas direcciones por otros artistas (por ejemplo en las Vanguardias, ya que fue un predecesor de la técnica del collage).

El Museo Rodin de París cuenta con alrededor de siete mil dibujos, siendo ésta la primera vez que salen fuera de París. De todos modos en el Museo existe optimismo de que las obras se puedan ver en Chile, ya que es imposible mantenerlas en exhibición permanente en su lugar de origen. Según confiesa el director adjunto del Museo Rodin, en París permanecen guardadas en cajas, debido a que no se tienen las condiciones necesarias de climatización que se requieren para ser mostrados al público.

Al entrar a la sala del Ala Sur en donde fueron emplazados los dibujos –de tinta, carboncillo y acuarela sobre papel-, se ve que las paredes fueron pintadas de color gris, y que se dispusieron lienzos blancos desde el techo. Se dispuso un texto adhesivo en dos de los muros de la sala, que narra aspectos de la biografía de Auguste Rodin de manera cronológica. Otro texto adhesivo cita algunas palabras del maestro con respecto al dibujo. Es un día Martes por la mañana y la afluencia de público es altísima, sobre todo por la visita de escolares que han llegado en distintos buses al Museo.

La iluminación resulta bastante alta (350 lux) para obras de papel; esta proviene desde el exterior de la sala y se le suma la luz que llega de manera indirecta, debido al efecto rebote de los focos en dirección a los lienzos antes mencionados. La HR y T°, en tanto, han sido controladas automáticamente por medio de sistema de aire acondicionado.

El montaje de los 30 dibujos no es el más adecuado, ya que han sido colgadas todas a distinta altura, sujetadas no por rieles, sino a partir de piezas que han sido

afirmadas con clavos. Además, fueron dispuestos unos al lado de otros, mucho más cerca de lo conveniente, y cada uno fue identificado a un costado con etiquetas adhesivas.

Sala circular (2)

Ambas salas circulares del Ala Sur albergan una escultura en bronce. En toda la circunferencia del espacio se ha puesto un desnivel, del que sólo sobresale la obra; al parecer con la idea de resguardar las piezas del público, lo que no resulta ser la solución más acertada.

Una de las esculturas es la célebre “Adán” (1881, 197 x 76 x 77cm., Bronce), conocida por ser una pieza clave para comprender la influencia que ejerció Miguel Angel en Rodin: el dedo índice de la figura alude claramente al Adán de la Capilla Sixtina, listo para recibir la vida que le van a dar. Como último heredero del artista florentino y de la escultura griega, Rodin constituyó un puente entre lo antiguo y lo nuevo, siendo éste el gran legado que dejó a la escultura moderna.

Sala Anexa

Como una manera de aportar información adicional al visitante sobre los temas de la retrospectiva, Sony puso a disposición del público una sala multimedial que cuenta con dos televisores de pantalla plana con DVD, y cuatro laptop. Los aparatos están puestos de una manera novedosa y didáctica, que llama a acercarse y capta la atención de la gente durante el recorrido.

Sala 2: Fotografías

En la segunda sala del Ala Sur se ubicaron las 28 fotografías traídas desde el Museo Rodin, sobre distintos momentos de la vida artística del escultor. Las fotos fueron ejecutadas por varios autores, aunque siempre bajo el ojo atento del escultor francés.

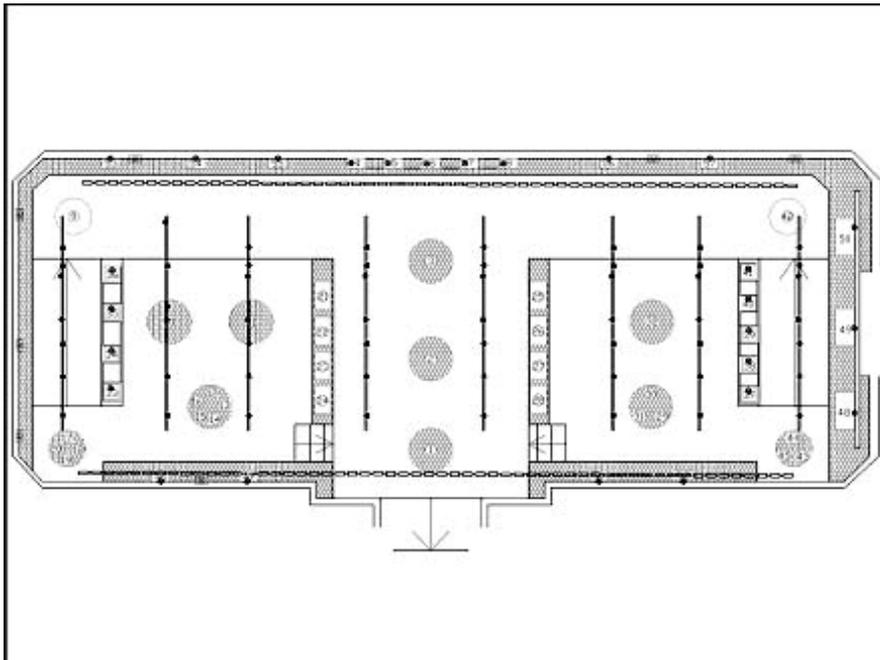
El lugar presenta casi las mismas condiciones que la sala de los dibujos. Cada fotografía, cubierta con vidrio, fue montada en alambres sujetos con clavos, y en

una composición espacial igual de errada que la anterior, fueron puestas demasiado juntas una de la otra.

Las etiquetas que identifican a las piezas también son adhesivas, y en ellas se indica el autor, el lugar de la exposición retratada, el año, el n° de inventario, composición de la foto, medidas y colección a la que pertenece cada fotografía.

La seguridad del área del primer piso es razonable, ya que cuenta con el personal suficiente en todos los puntos. (*ver texto del robo de Torso de Adèle)

Sala Matta: Esculturas



45. Planos facilitados por Bárbara Gamps

En este espacio subterráneo (45) se encuentran las 61 esculturas en bronce de la muestra, entre ellas algunos íconos del arte universal como El Pensador, El Beso, La Edad del Bronce, etc. Las piezas constituyen vaciados al molde numerados que el propio artista supervisó, pues trabajaba con un fundidor.

Durante la primera fase en que desarrolló su veta escultórica, Rodin opta por esculpir sus obras en arcilla, para después elaborar moldes de una nueva prueba en

yeso. Posteriormente estableció un contrato con una fundición que le permitió hacer de “El Beso” o de “La Eterna Primavera” un número de piezas mucho mayor a lo que se permitía habitualmente en esos años. Para la reducción nº3 de “El Beso”, por ej., -que originalmente es de tamaño medio- se hicieron más de 100 esculturas en bronce, aunque antes de este trabajo en conjunto con la fundición, Rodin realizó en un comienzo la de tamaño medio, seguido por la versión más conocida, que es la monumental, y sólo después, más que nada animado por un afán comercial, acepta hacer las reducciones con el fundidor. Afortunadamente, la versión que llegó a nuestro país no es una reducción que formó parte de ese contrato, sino que es la que corresponde a la versión original en arcilla.

En general, los tamaños medios que aquí se presentan se puede decir que son los originales, ya que fueron creados en un principio para formar parte de “La Puerta del Infierno”, escultura monumental sobre la Divina Comedia de Dante que lo mantuvo ocupado durante gran parte de su carrera. Los vaciados monumentales corresponden generalmente a una segunda etapa, que en el caso de “La Puerta del Infierno”, al ser de seis por cuatro metros no pudo ser traída a Chile, por lo que se decidió incluir en la muestra la primera y la tercera maqueta de lo que llegaría a ser esta obra de grandes dimensiones.

Al bajar las escaleras que conducen a esta importante parte de la colección, en la entrada a la sala se encuentra un texto adhesivo del poema “El pensador de Rodin”, de Gabriela Mistral. Junto a él se ubica un panel que tiene por función informar y dar a conocer la importancia que tiene “El Pensador” para “La Puerta del Infierno”, inspirada en la Divina Comedia. Se incluye también al “Hijo pródigo” y “El Beso”.

Una gran rampa recibe al público que quiere visitar la sala que acoge a las esculturas. El montaje se ve desordenado, pues se utilizaron pedestales de distintos tamaños para cada escultura a partir de bases desiguales. La mayoría de las piezas han sido apoyadas en este tipo de estructura, a excepción de algunas que fueron ubicadas al interior de vitrinas pequeñas de nicho. Esta vez se identifican las obras con pequeñas placas de plástico, y han sido rodeadas con cordeles protectores sujetos con clavos.

Al igual que en la primera planta del museo, la climatización se encuentra controlada por sistema de aire acondicionado, y nuevamente se observa personal de seguridad. La iluminación es provista por ampolletas instaladas en rieles, excepto en las vitrinas de nicho que cuentan con las propias. Esto funciona correctamente, pues las esculturas están hechas de un material muy resistente a la luz como es el bronce.

Más allá de los tropiezos en cuanto a montaje y diseño de la retrospectiva, la convocatoria de visitas al Museo que se generó, fue impresionante. A sólo diez días de su inauguración ya la habían visto unas 25 mil personas, en el mes de Julio más de 156 mil y, al momento del cierre, los primeros días de Agosto, se contabilizó el récord de 303 mil visitas. Como se ve, la alta afluencia de público se sostuvo pareja durante los tres meses que duró la exhibición, sin disminuir tras el entusiasmo inicial que se vive en los días tras la apertura, como generalmente ocurre con las muestras internacionales.

La experiencia traspasó cualquier expectativa, ya que la exposición chilena visitada por más cantidad de público había sido hasta ahora “De Cézanne a Miró” (220 mil personas), muestra traída en 1968 desde el Museo de Arte Moderno de NY que se extendió durante dos meses en el Museo de Arte Contemporáneo de aquel entonces. Le sigue la de Claudio Bravo, que en 1994 congregó en el MNBA a 180 mil espectadores.

El director del Museo, Milan Ivelic, reconoce que esta muestra ha hecho del recinto un “Museo plural y diverso que ha atraído todos los estamentos sociales del país; pero lo importante sería preguntarse si un porcentaje, al menos, de ellos volverá”. Agrega que “nosotros en Chile somos espectadores de arte a través de reproducciones, y obras como “El Pensador” o “El Beso” ya están en el imaginario público por haber sido impresas en calendarios o postales, lo que se une a la accesibilidad de las esculturas”¹. En todo caso, Ivelic espera que este récord no sea “por simple espectáculo o avalancha contagiosa. Nuestro desafío es seguir cautivando a un público más amplio, para transformar el Museo en un espacio familiar”.

VALDÉS Urrutia, Cecilia. *Rodin: cifras e impacto*. El Mercurio. Artes y Letras E12, Julio 2005.

Por su parte, Pedro Celedón, director de la Escuela de Arte de la PUC, expresa que “Rodin pertenece al inconsciente colectivo de Occidente, además, nuestra educación tiene una fuerte influencia francesa. El segundo factor de éxito es que se está capitalizando el esfuerzo del MNBA para hacer más popular el arte”.

Los auspiciadores oficiales de Rodin en Chile son: Alstom, Banchile, Cruz del Sur y Lan Airlines.

Cuenta con el patrocinio de:

- la Embajada de Francia,
- el Instituto Chileno-Francés,
- el Ministerio de Educación,
- el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes,y
- la Fundación Vicente Huidobro.

Cuatro medios de comunicación oficiales se harán cargo de difundir la exposición.

- EFE
 - Televisión Nacional de Chile (TVN),
 - El Mercurio y
 - el Metro de Santiago
-
- Sony pone a disposición de todos los visitantes, una sala multimedial dentro de la muestra.
 - ConArte, en conjunto con la Secretaria Ministerial de Educación, ha elaborado un programa de visitas de colegios municipalizados de la región metropolitana.
 - EFE y el Ministerio de Educación han dispuesto un programa especial para transportar tres veces por semana, desde sus escuelas al museo, alumnos de la VI y VII regiones del país.

I CICLO DE CONFERENCIAS AUGUSTE RODIN

ENTRADA LIBERADA

Salón Blanco MNBA

I. Contexto Histórico

Martes 7 de Junio 19 hrs.

Miguel Laborde. “El París de Rodin”

Martes 21 de Junio 19 hrs.

Claudio Rolle. “Francia, Un Camino Hacia Rodin”

II. Rodin y la Escultura

Martes 14 de Junio 19 hrs.

Francisco Gazitúa. “El Fin de la Academia y el Comienzo de Qué...”

Miércoles 29 de Junio 19 hrs.

Gaspar Galaz. “Rodin Escultor”

Miércoles 13 de Julio 19 hrs.

Alberto Madrid. “El Proceso de Creación Rilke-Rodin”

Ricardo Loebell. “Analogía entre Aforismo y Fragmento en Rodin”

Martes 26 de Julio 19 hrs.

Liisa Flora Voionmaa Tañer. “Los Proyectos de Rodin en Chile”

II CICLO DE CONFERENCIAS AUGUSTE RODIN

UNIVERSIDAD DEL DESARROLLO

Miércoles 27 de julio 19 hrs.

Marianne Stein. "Arquitectura y Arte en la museografía de la Exposición Rodin 2005"

Jueves 28 de julio 19 hrs.

Victor Hugo López. "Rodin y el Arte Contemporáneo"

Miércoles 3 de agosto 19 hrs.

Gonzalo Larios "Rodin, Ruskin y las Catedrales Francesas"

UNIVERSIDAD ADOLFO IBAÑEZ

Jueves 4 de agosto 19 hrs.

Luis Vargas "De genio a Genio: Rodin según Rilke"

6.5.2.- EL ROBO DEL TORSO DE ADELE

A poco más de un mes de su inauguración, entre las 19 horas del jueves y las 9 horas del viernes 16 de junio, desapareció de la sala Matta del MNBA *el Torso de Adèle* (46), obra que formaba parte de la colección de esculturas de bronce que integraban la muestra del artista Auguste Rodin en Chile. La pieza, que mide 47,5 cm (ancho de base), 16,8cm (altura) y que pesa alrededor de 20 kilos, es propiedad del Museo Rodin de París y está avaluada en 490 mil dólares.



46. Foto en Revista *Qué Pasa*, Enero 2006

El robo quedó al descubierto la mañana de ese viernes, antes de abrir las puertas del museo al público. Al momento de limpiar la sala y cada una de las obras para un nuevo día de exhibición, el personal de aseo se percató de que una de las esculturas no estaba en su lugar, por lo que avisó inmediatamente a los administrativos. Más tarde se supo que el responsable del robo era Luis Emilio Onfray Fabres, un estudiante de Artes de la Universidad Arcis, que logró pasar inadvertido su delito al llevarse la pesada escultura oculta entre sus ropas, todo mientras transcurría en la sala Chile del museo la inauguración de la exposición del pintor Guillermo Frommer, realizada por la Universidad Arcis cerca de las 20 horas de aquel jueves.

Desde un comienzo se sospechó de las casi 200 personas invitadas al evento, hasta que por la tarde del mismo día en que fue reportada la desaparición se confirmó la noticia de su hallazgo. Fue el propio estudiante quien devolvió la escultura al museo, aunque Investigaciones lo dejó detenido después de escuchar su contradictoria versión.

Según su primer relato –antes de confesar el robo-, Onfray se encontraba caminando en horas de la mañana por el parque forestal, a pocos metros del Museo de Bellas Artes, cuando divisó un objeto de metal envuelto oculto en unos matorrales. Esto le llamó la atención, por lo que lo tomó en sus manos y, al darse cuenta que se trataba de una escultura, la tomó y se la llevó a su casa. En la tarde, mientras veía televisión, dijo percatarse de que estaba encargada, por lo que decidió entregarla.

Al ser devuelta, la pieza fue derivada a la Fiscalía Sur (47), hasta donde llegaron peritos del MNBA y el curador de la exposición, Alejandro Molina, quien afirmó que la escultura tenía un seguro de 80 mil euros. Allí fue posible constatar -según primeras revisiones- que la escultura estuviera en buenas condiciones, mientras que a la misma hora, el estudiante se encontraba prestando declaración en las dependencias de la Fiscalía, donde confesó finalmente ser el único responsable del robo de el Torso de Adèle.



47. Foto en diario *La Tercera*, Febrero 2006

Lo paradójico del caso vino después, cuando se reveló el argumento que Luis Onfray tenía para su defensa. El motivo que lo impulsó a sustraer la pieza por cerca de 24 hrs, sería un proyecto destinado a demostrar la vulnerabilidad de los museos, y a resaltar la dualidad entre “lo ausente y lo presente”, por lo que así estaría manifestando, según su abogado Luis Masferrer, un “aporte a la sociedad desde su visión crítica”. El defensor afirma que el tema de fondo sería el “ánimo de apropiación” de la pieza, “tesis” que estaría planteada por Onfray a través de un documento en el que expone su proyecto de arte, lo cual resulta una prueba poco

consistente para el magistrado a cargo, ya que el estudiante pudo haber contado con el tiempo suficiente después del robo para escribir algún texto en su computador, al percatarse de la gravedad del asunto.

A esto se le suma la postura de la Universidad Arcis, que debilita aun más la defensa de este delito. El propio director de la Escuela de Bellas Artes, Fernando Undurraga, descartó totalmente la teoría de que el robo de el Torso de Adèle sea parte de un trabajo de tesis, negando asimismo que se trate de una idea dirigida o guiada por algún profesor del plantel. Onfray cursaba Tercer año y no Cuarto, que es el momento en que corresponde elaborar una tesis como parte del proceso de fin de carrera, y su rendimiento se mantenía por bajo del promedio de los de su generación, ya que sus notas fluctúan apenas entre 4.0 y 4.5. Claramente no era un alumno destacado, por eso cuesta creer que haya tenido la iniciativa propia de comenzar su tesis antes de lo estipulado.

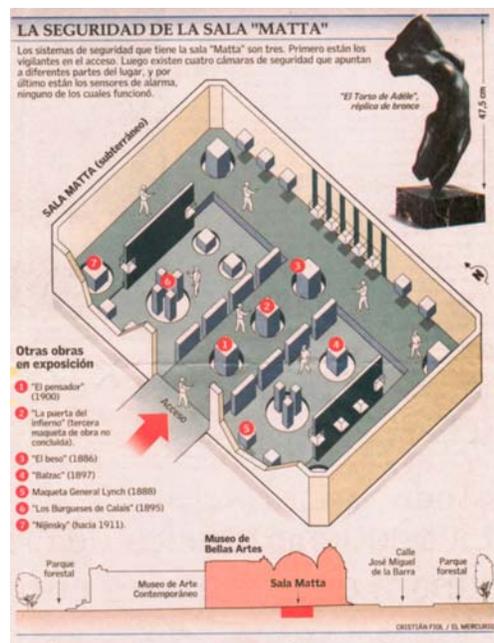
Después de estudiar los antecedentes del caso, la jueza de garantía Carla Troncoso determinó que el estudiante quedara en libertad, aunque con prohibición de ingresar al Museo de Bellas Artes por los próximos tres meses que dure la investigación. Además, se le informó que deberá ir a firmar lunes por medio en el ministerio público.

Tras esta resolución que deja a Onfray en libertad el proceso sigue su curso, y el juicio es una de las posibilidades en que podría concluir. La defensa tiene como estrategia buscar salidas alternativas a la pena de presidio que puede arriesgar, y que va de 541 días de presidio hasta cinco años y un día. La mejor opción para el imputado sería llegar a un acuerdo reparatorio, que implicaría gestos por parte del joven como pedir disculpas públicas al MNBA, o la prestación de diferentes servicios al recinto. Por su parte la DIBAM, al margen de esta investigación, se querelló en contra del universitario por hurto.

Por aquellos días, sólo se esperaba la aprobación desde Francia del Museo Rodin para que la obra sea restablecida en la sala Matta. Los encargados de difundir la colección del escultor en ese país en general se mostraron tranquilos, ya que desde el comienzo se les mantuvo al tanto de todo lo que ocurría, pero aun así fueron cautos al

pedir nuevos informes al museo, que detallaran las medidas adicionales que se pensaban adoptar para un reforzamiento de la seguridad en la exposición. Además, esperan que la obra en cuestión sea evaluada en detalle por especialistas en conservación, a fin de garantizar su integridad.

Lo cierto es que la irracionalidad con la que actuó el estudiante de artes dejó al descubierto las falencias en materia de seguridad del MNBA, que tiene el deber como institución cultural de prevenir hechos como éste. Al momento de su apertura, la muestra cumplía con los requerimientos mínimos que se solicitan en los formularios internacionales para exposiciones masivas de esta envergadura –que fueron aceptadas por el Museo Rodin hace tres años, cuando se iniciaron las conversaciones para traer la exposición a Chile- de otro modo, no hubiese sido autorizado el envío de las obras desde París.



48. Imagen en *El Mercurio*, febrero 2006

Según se informó, once guardias custodiaban las piezas ubicadas entre el Ala Sur y la sala Matta del museo, mientras que cada una de las obras, por separado, contaban con un sensor que alerta de inmediato a los guardias en caso de que sea registrado algún movimiento irregular de ellas. Incluso sólo en la sala Matta, desde donde fue sustraída la escultura, existen cuatro cámaras de seguridad que detectarían

fácilmente la entrada de cualquier sospechoso dispuesto a atentar contra las obras, identificándolo plenamente.

Después del hurto se revelaron cuáles aspectos de estas medidas fueron los que fallaron, y que finalmente abrieron paso a Luis Onfray para que se retirara del museo con la pesada escultura entre sus ropas. Milan Ivelic, director del MNBA, llevó a cabo un sumario al interior del recinto con el fin de dilucidar la actividad que se desarrollaba en el lugar por aquellas horas, y que en cierta forma determinara responsabilidades.

La noche del jueves, por ej., las luces del museo fueron apagadas, por lo que las cámaras, por más que fueran revisadas una y otra vez por Investigaciones, no lograron captar el momento en que la pieza fue sustraída de la sala. La escultura fue sacada de manera silenciosa, ya que ninguna de las que no estaba en vitrina (incluyendo obras maestras como Los burgueses de Calais, La Centaura, etc), contaba con sensor de movimiento. El personal de seguridad, por su parte, contribuyó a este riesgo al olvidarse de conectar la alarma del sistema que protegía la sala, por lo que el sumario determinó que la causa del problema había sido una falla humana. Esto derivó finalmente en la suspensión del funcionario encargado de activar el sistema, sin descartar por ello las responsabilidades compartidas que puedan haber en el caso. En total, fueron ocho funcionarios a quienes se les formularon cargos por haber tenido algún tipo de negligencia al momento en que fue cometida la sustracción.

Luego de los peritajes efectuados por el MNBA que aseguran que el Torso de Adèle no sufrió daño alguno mientras estuvo en manos de su captor, y de la implementación de medidas de seguridad adicionales para el tiempo en que permanecerá la muestra en Chile, el Museo de Rodin y el gobierno francés autorizaron su reposición en el recinto. Para ello fue necesario instalar alarmas, y hacer algunos cambios en el sistema de seguridad como el aumento de los equipos de monitoreo televisivo que hasta ese momento se distribuían sólo entre las dos alas adyacentes al hall central, y la incrementación del número de guardias, de 11 a 16. A esto se suma el servicio de dos detectives enviados por Policía de Investigaciones, y los patrullajes preventivos de Carabineros en las inmediaciones del museo –solicitados para la muestra desde antes que ocurriera el robo-. Los detalles relativos a la seguridad del

lugar fueron efectuados en reserva a fin de impedir que ésta u otra escultura –luego de ser publicada la cantidad en que está avaluada- sea nuevamente sustraída de la retrospectiva.

Con respecto a Luis Onfray Fabres, la Fiscalía Centro Norte y la Defensoría Penal Pública decidieron suspender el procedimiento iniciado en su contra, e imponerle una serie de condiciones que intenten compensar de algún modo el irreparable daño causado y evitar una sentencia más grave. Entre las medidas que fueron aplicadas al joven de 21 años por el lapso de un año figura la petición de disculpas públicas por el hecho y la distribución de material impreso con excusas, la prohibición de entrar al Museo de Bellas Artes, y la realización de trabajo comunitario en la biblioteca de la ex Penitenciaría de Santiago, ordenando los libros y actualizando el catálogo.

Sin embargo, en febrero de 2006, el Tribunal acogió su petición de laborar más horas a la semana en dicha biblioteca, con lo que finalizaría dos meses antes -en mayo, y no en junio- la medida impuesta por la justicia. La Universidad Arcis, por su lado, lo castigó con una suspensión de tres años.

El tema de fondo aquí recae en el irreparable daño de imagen y desprestigio para la confianza que se había ganado el museo como espacio de acogida para obras internacionales de renombre. Las consecuencias de este acto irracional y desafortunado es lo que más preocupa a Milan Ivelic, director del Museo de Bellas Artes. "Estar en el museo muchos años, y haber intentado llevarlo con el mayor rigor profesional, con la mayor confiabilidad, con la mejor imagen internacional, y que de una plumada se vaya todo al suelo..."² Según él, como conclusión se debe tomar en cuenta la necesidad de asumir una mayor inversión para los museos de todo Chile, opinión que para la directora de la DIBAM, Clara Budnik, no tiene mucho que ver con el caso específico de el Torso de Adèle. "Este robo no se produjo por un problema de dinero, porque en 2004 se invirtieron más de 48 millones en instalaciones de

² CENTO, Claudia. El Torso de Adèle. La Segunda, Crónica de Hoy, p.57, junio 2005

protección y 8 millones adicionales para esta exposición de Rodin. Además, se contrataron guardias especiales para la muestra”.³

La conclusión más sensata que se pudo desprender de este insólito caso, sin duda fue el autoanálisis que debieron hacer a conciencia todos los museos e instituciones culturales que reciben cada año colecciones artísticas de valor, para evitar que hechos como éste empañen la imagen de los que se desempeñan con profesionalismo en el ámbito cultural de nuestro país.

³ LENNON, Maureen. ¿Estamos realmente preparados? El Mercurio, Tema Dominical. P.15, junio 2005.

5.5.2.- Robo de obras artísticas en el mundo: una práctica con historia

La intención que dice haber tenido en mente Luis Emilio Onfray para sustraer el Torso de Adèle del MNBA, de ser cierta, no resulta para nada original o “rupturista”. En abril de 2003, la Whitworth Art Gallery de Manchester reportó la desaparición de tres de sus mejores cuadros: un Picasso, un Van Gogh y un Gauguin. La incertidumbre de los directivos de la galería terminó poco después de veinticuatro horas, cuando un llamado de la policía les avisó que los cuadros habían sido encontrados al interior de un baño público, con una nota que decía: “La intención no era robarlos sino mostrarles la debilidad de su sistema de seguridad”.

Hurtos cómo éste o el de Onfray son motivados por fines que nada tienen que ver con lo lucrativo, sin embargo, generalmente los captores trabajan para un objetivo bastante menos inocente. El FBI dice que el mercado de arte robado mueve 5 mil millones de dólares anuales y está cuarto en el ranking internacional del crimen, tras el narcotráfico, el lavado de dinero y la venta de armas. La insólita sustracción de las pinturas “El grito” y “La Madona” de Edvard Munch desde el Museo Munch de Oslo (Noruega) hace poco más de un año, demuestra que la mayoría de las veces los antisociales no actúan solos, sino apoyados por redes de mafia organizadas que conocen perfectamente los sistemas de seguridad y que no ven en ellos ningún obstáculo.

Interpol estima que hasta el momento estarían desaparecidas más de 500 obras de Picasso, 371 de Miró, 310 de Chagall, 279 de Dalí, 196 de Durero, 178 de Rembrandt y 174 de Warhol. Se sabe que mundialmente la pintura es el elemento máspreciado dentro de esta actividad, pese a que su valor en el mercado negro disminuye entre un 70 y 80 por ciento, por lo complicado que resulta encontrar un cliente dispuesto a pagar por una pieza robada. A veces robar arte es mucho más fácil que encauzarla en el mercado negro, pero aún así, es difícil seguir la pista a las obras desaparecidas, ya que caen rápidamente en manos de vendedores especializados en arte, coleccionistas de obras de alto valor o asociaciones falsas que las llevan a remate con certificados y boletas falsas. Después de eso prácticamente no se puede hacer nada, porque la empresa que constituye la supuesta “asociación” simplemente desaparece.

Una de las maneras más eficientes para los antisociales de hacer dinero fácil con esta práctica, es el contacto directo con las autoridades de los museos para negociar la recuperación de la pieza sustraída. Fue lo que ocurrió a principios de 1961, cuando de la National Gallery de Londres fue robado el Retrato del Duque de Wellington, de Francisco de Goya, adquirido por el gobierno inglés semanas antes del incidente, cuando se lo compraron a un empresario petrolero texano. El ladrón mandó días más tarde a un diario una nota de rescate, en la que se mostraba dispuesto a entregarlo a cambio del equivalente de su precio que, decía, donaría para caridad. No obtuvo respuesta alguna de las autoridades hasta que, sin saber qué hacer con él, escribió otro mensaje contando su decisión de entregarlo, y así fue encontrado en la custodia de una estación de tren en 1965.

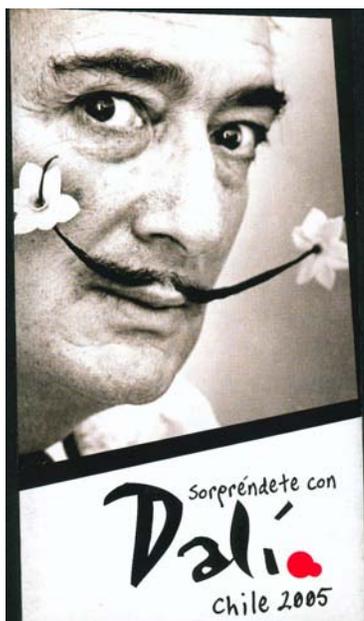
El riesgo para los ladrones tiende a ser muy menor, pues las penas por este delito suelen ser bajas, con lo que el “negocio” crece y se establecen rutas de acción en países donde el transporte de antigüedades es permitido. Uno de ellos es Argentina, conocido desde hace un tiempo por ser un país exportador de obras robadas, siendo muchas veces el barrio de San Telmo el lugar elegido para realizar las transacciones de estos objetos.

6.6.- CENTRO CULTURAL ESTACION MAPOCHO

Dalí 2005

Sala de las Artes

Del 29 de julio al 10 de octubre



49. Folleto de la muestra

Con el ánimo de celebrar el centenario del nacimiento del artista español Salvador Dalí –luego de un largo recorrido por Europa y Estados Unidos- , además del centenario de la construcción de la Estación Mapocho, se presenta en Santiago la exposición Dalí 2005.

La muestra corresponde a la Colección Clot, propiedad de la Fondazione Metropolitan per l'Arte e la Cultura de Milán, Italia, una institución dedicada a la organización de exposiciones de grandes maestros del arte en Europa. Formada hace 10 años, actualmente la fundación se centra en el arte moderno y trabaja montando exposiciones en diversos países con las obras que integran sus colecciones, entre las que se cuentan las de Dalí, Goya, Picasso, obra gráfica y volúmenes como las más importantes. Si bien la institución maneja una cantidad considerable de producción de distintos artistas internacionales, los anteriores son los únicos de quienes se manejan colecciones completas. Esta es la primera vez que una de las colecciones de la fundación se presenta en Sudamérica.

La gestión para traer las piezas a Chile la inició la antropóloga y ex agregada cultural de Bolivia en Italia, Marisol Pareja. Ella conoció a Franco Montali, presidente de la fundación y curador de la muestra, durante una estadía como agregada cultural en Italia. En aquella oportunidad se encargó de llevar por primera vez a Europa una muestra itinerante sobre Tiahuanaco, consistente en 237 piezas arqueológicas monumentales con sus maquetas. Los objetos nunca antes habían sido expuestos fuera de Bolivia, y fueron Marisol Pareja con Franco Montali quienes en conjunto coordinaron el recorrido de la muestra que partió en Génova, siguió a Florencia, Milán, Catania y Roma, entre otras ciudades.

En un comienzo, esta exposición se presentó enmarcada en el proyecto Grandes Maestros de la Historia, que en el año 2006 traería una muestra de Leonardo Da Vinci y al año siguiente una de Goya, dentro del marco de actividades de la celebración del Bicentenario de Chile. La idea contaba con el patrocinio de la Comisión Bicentenario, sin embargo más adelante tomó otro rumbo y pasó a llamarse Los Tres Grandes de España, con lo que se plantea traer las piezas de Picasso, Miró y Goya al mismo centro cultural.

La Colección Clot consta de 23 esculturas: 8 de gran formato, 4 medianas y 11 bocetos originales producidos durante los últimos años de actividad productiva del artista, entre 1971 y 1981. También forman parte de la exposición 250 obras de material gráfico de diferentes técnicas como litografía, xilografía, puntas secas y acuarelas, que corresponden a ilustraciones de textos literarios de los años 60 y 70.

Los contenidos de la exposición se dividen en distintas áreas para abordar las temáticas fundamentales presentes en esta fase de la trayectoria artística de Dalí. El erotismo, la realidad onírica, la mitología, la religión y Don Quijote de la Mancha son algunas de ellas. Las esculturas en bronce son resultado de los bocetos en cera ejecutados directamente por el artista, razón por la cual tienen el mérito de reflejar el fluir instantáneo, la materialización urgente del torrente creativo ideado por Dalí.

Si bien la gestión de esta muestra partió hace aproximadamente un año y medio o dos años antes, sin duda que la exposición de Rodin este año impulsó de alguna manera en que se concretara, ya que le demostró a los organizadores el interés

del público chileno por conocer obras artísticas de nivel internacional. De esta manera, fue posible conseguir el auspicio de privados, como la Universidad Andrés Bello, Manufacturas Eléctricas B y P Ltda y Morgan Impresores.

En la Estación Mapocho se han hecho implementaciones para adaptar el lugar a la llegada masiva de visitantes que se quiere convocar a Dalí 2005. Uno de los objetivos de este proyecto es que no sea una muestra elitista, sino que tenga llegada a un espectro de gente lo más amplio posible, que incluya sobre todo estudiantes, quienes podrán ver la exposición con entradas rebajadas. De hecho, se habilitó un sitio web especialmente para ellos, www.conexioneducativas.cl, en donde se tiene acceso a descuentos en el valor de las entradas y además se facilita la inscripción de cursos completos para recorrer la muestra. También estará disponible los fines de semana el taller infantil Dalidáctico, dirigido a niños entre 4 y 12 años. Allí tendrán la oportunidad de realizar diferentes actividades, como visitas guiadas a la exposición, trabajo creativo con plasticinas, acuarelas y crayones, y la creación de un “maxi mural” con el resto de los participantes.

Así, el lugar ha sido acondicionado para recibir a un público masivo, por lo cual la iluminación, el montaje y la seguridad fueron diseñados pensando en ese fin. Después de la reciente experiencia del robo del Torso de Adèle el pasado 16 de junio en el MNBA los gestores han reforzado las medidas de seguridad al máximo, combinando elementos de seguridad física, recursos humanos y seguridad electrónica. Todo monitoreado durante las 24 horas por personal altamente capacitado y entrenado para estos efectos con supervisión física y remota, y con el respaldo de seguros comprometidos que ascienden a nada menos que 3.600.000 dólares.

Nivel 1

La muestra comienza por el área central de la Sala de las Artes (50), que ha sido alfombrada y pintada para la ocasión, usando combinaciones envolventes de tonos grises, azules y violetas que le dan un ambiente particular a este espacio. Hay ciertos focos que emiten una luz colorida pro tenue, elegidas para acompañar al estilo de la sala de una manera grata, sin interferir con el circuito de las obras ni quitarle el protagonismo que merecen.

Primero se divisan 8 vitrinas que albergan escultura en bronce, cada una con iluminación propia consistente en focos y ampolletas en su interior.

Le sigue el montaje de la serie “Paternoster”, de 9 xilografías a color acompañadas de sus respectivos textos sagrados. En este caso la iluminación proviene de focos con filtro que apuntan directamente a cada una de las obras, solución efectiva que va a ser aplicada en el resto de las series expuestas en la planta central.

El circuito continúa con “Faust”, 12 litografías en blanco y negro, luego con “Aprés 50 ANS de Surrealisme”, 12 puntasecas pintadas a mano con las acuarelas de este autor, al igual que “Roi, je T’Attends A Babylone”. Destaca el trazo veloz de las incisiones a color de la serie “Hippies”, las 10 puntasecas de “Les Amours de Cassandre” y la célebre “Tauromaquia Surrealista”, compuesta por 7 incisiones con puntaseca a color.

A un costado del montaje de estas series fueron dispuestos paneles explicativos que profundizan y entregan información relativa a cada una de ellas, mientras que las obras en particular fueron identificadas con una etiqueta adhesiva puesta en la parte inferior del marco, que detalla el nombre de la pieza, su traducción, y la serie a la cual pertenece.



50. Sala de las Artes. Foto en el folleto de la muestra

Nivel Subsuelo

En el hall central de la planta baja se encuentran 7 broncees en vitrinas, las cuales tienen texto en su interior y son iluminadas individualmente, ya sea con pequeños focos o simplemente con ampolletas. Además, aquí fueron ubicadas las 6 esculturas en bronce de gran tamaño que fueron traídas a Dalí 2005.

A esto se le suma el resto de la obra gráfica que compone la muestra: las 20 incisiones sobre madera (xilografías) “Le Tricorne”, más pequeñas que las anteriores, y colgadas con un marco y un passepartout distinto. “Gargantua et Pantagruel” son 20 litografías en blanco y negro, “Poemas Secretos” 10 incisiones a color y “Poemas”, 8 de las mismas. Finalmente se encuentran las 105 xilografías a color de la “Sagrada Biblia”, que a diferencia de las obras anteriores, que se pueden apreciar alineadas, éstas fueron colgadas una sobre la otra. El texto también fue colgado por medio del mismo sistema en toda la exhibición.

Para el cierre de la exposición, y tras 80 días de estar abierta al público, se concluyó que el Centro Cultural Estación Mapocho fue visitada por 140 mil personas. Tras su exitoso paso por Chile, la Colección Clot tiene agendadas presentaciones en Boston y Nueva York, además del petitorio que se sumó hace algunos días desde Buenos Aires. La Fundación Metropolitan también tiene previsto exhibir las obras del artista catalán en Sicilia.



Perseo



Gala Gradiva



Alma del Quijote

51. Algunas de las esculturas que fueron exhibidas. Fotos del folleto de la muestra

6.7.- CENTRO CULTURAL PALACIO LA MONEDA

6.7.1.- Exposición Inaugural: *México, del Cuerpo al Cosmos*

Diversidad cultural de México precolombino

27 de enero al 23 de julio

Emplazado bajo la fuente de agua de la remozada Plaza de la Constitución, el acceso a este Centro Cultural puede hacerse desde el sector oriente y poniente donde limita el palacio de gobierno. La edificación, que consta de tres plantas subterráneas y estacionamientos, fue proyectada por la oficina del arquitecto Cristián Undurraga, que se había encargado anteriormente de reordenar la Plaza de la Constitución y los alrededores de la Moneda.

Los resultados demuestran lo acertada que fue la decisión de adjudicarle el diseño estructural a los mismos profesionales con los que se trabajó en aquella oportunidad, ya que se logró integrar el Centro Cultural a un proyecto de espacio público, pensado para la ciudadanía, pero dueño a la vez de un estilo propio, de una identidad que resalta paradójicamente gracias a la armonía en que convive con su entorno. Podemos decir que Chile ha dado un gran paso, ya que de una vez por todas se han empleado bien los recursos y se ha elaborado un plan integral, donde funcionalidad y diseño se complementan en la tarea de sentar las bases de este nuevo espacio cultural ciudadano, pensado para el público de hoy y para las muchas generaciones por venir. No hay duda que es un legado que trascenderá en el tiempo.

Bajando una gran rampa, en el primer piso se encuentra la boletería y el Local Cultural de la Fundación Artesanías de Chile, con la muestra Chile Territorio Artesanal hasta el 31 de diciembre de 2006. Es importante destacar que la entrada al Centro es gratuita, sólo se debe pagar una suma moderada para ver la exposición *Cuerpo y Cosmos* (600 pesos) y las películas del Ciclo de Cine de la Cineteca (1500 pesos). Los estudiantes y la tercera edad cancelan la mitad.

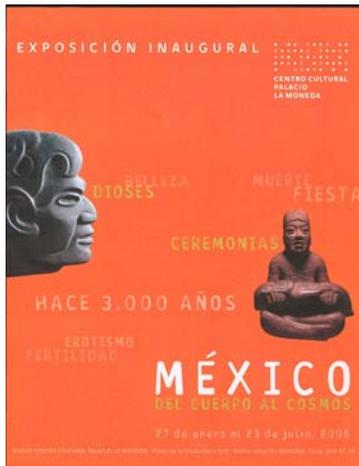


52. Guía obtenida al pagar la entrada al Centro Cultural

Siguiendo al segundo nivel encontramos la Cineteca Nacional, que cuenta con un auditorio con pantalla de 16 y 35 milímetros, un microcine para 53 personas y una mediateca que tiene módulos de trabajo para acceder a los archivos de forma virtual. Y ya en el tercer y último piso, se ubican la muestra de arte contemporáneo *La Letra y el Cuerpo*, el Centro de Documentación (en funcionamiento a partir de marzo) y dos grandes salas de exhibición (de 620 m² cada una), bastante separada una de la otra, que por estos días albergan la muestra inaugural *México: del Cuerpo al Cosmos*. Todo se dispone en torno a un gran patio central dispuesto en esta planta, que separa a las dos salas más importantes y que fue ideado para recibir distintas muestras o material que complemente el contenido de las exposiciones principales como es el caso ahora. En este hall central lamentablemente fueron instalados en un lugar muy visible grandes extractores de aire acondicionado, los cuales acarrearán polvo y han ido manchando de negro la superficie blanca de los muros, después de tan sólo semanas de la inauguración del Centro.

Hay que decir que, de todas muestras exhibidas en el Centro Cultural, llama la atención el descuido y las malas condiciones del montaje de la selección del envío chileno a la 5ª Bienal del Mercosur, cuya curatoría la hizo el teórico Justo Pastor Mellado. Puede que esta situación sea provisoria por marcha blanca, pero aun así no se justifica que las obras de Matilde Pérez, Camilo Yáñez y Paz Carvajal, entre otros, se encuentren frente a los baños y al área de servicio del tercer nivel, degradadas por la falta de seguridad y por un montaje insólito entre tuberías y ductos de aire acondicionado.

Exposición Inaugural



53. Diseño del folleto de la muestra

Frente al panorama que domina la Galería de Exposición, resulta contrastante el nivel de producción y profesionalismo que se implementó en la muestra de *México: del Cuerpo al Cosmos*, el atractivo principal de la apertura de este Centro Cultural, que busca congregarse al mayor número de visitantes aprovechando estos meses de verano cuando el flujo de turistas llega a ser considerable. Además del presidente de la República, en el evento inaugural se contó con la presencia del presidente de México, Vicente Fox, quien seguramente se llevó una muy buena impresión del funcionamiento de la gestión cultural en Chile, gracias al equipo que trabajó en el diseño y la estructuración de la exposición claramente bajo parámetros internacionales, obteniendo un producto de excelente nivel (más aun si consideramos el hecho de ser el primer montaje realizado en ese lugar, el respaldo de una experiencia previa).

Lo cierto es que esta muestra lo mínimo que provoca en el público es asombro, ya que lo que se está viendo es el conjunto de arte precolombino mexicano más extenso que haya sido exhibido en nuestro país. Lo componen 191 piezas que fueron seleccionadas y prestadas por más de 40 museos –entre ellos el importante Nacional de Antropología- y sitios arqueológicos de México, con el fin de dar a conocer a las distintas culturas que habitaron ese país durante el período precolombino, como la Olmeca, la Zapoteca, la Maya, la Huasteca y la Mexica.

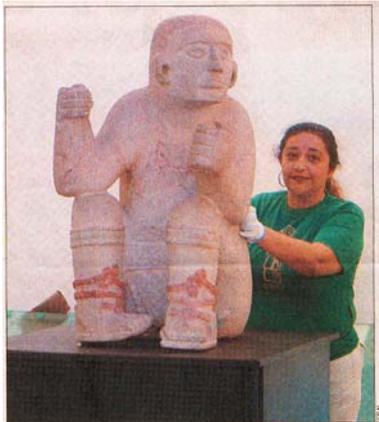
El conjunto visitó con éxito el 2004 el Forum de las Culturas de Barcelona, luego se trasladó a Bélgica y Austria. La idea original del diseño de la exposición y las coordenadas que guíen el montaje consiste en presentar los 3000 años de historia con que cargan estas piezas no dentro de un concepto evolutivo lineal, sino como fragmentos de un todo. Se decidió obviar una línea temporal o cronológica, pues las diferencias que distinguen a estos grupos unos de otros no se explican porque unos hayan estado antes y otros después, razón por la cual en un primer momento se pensó la exhibición de las piezas en espacios circulares, de un modo tal que ninguna apareciera antes que la otra. De esta forma, el público tendría la posibilidad de entender que, si bien muchas veces coexistieron en el mismo espacio geográfico y compartieron dioses, calendarios y construcción de templos y pirámides, entre otros aspectos importantes, cada uno de estos pueblos forjó su identidad por medio de una sociedad que manejaba su propia lengua, leyes, tradiciones y artes. Esta idea en el único recinto que no se pudo aplicar fue en el Forum de Barcelona, donde por razones de espacio se tuvo que crear un recorrido lineal, en orden cronológico.

Al momento de trabajar en el montaje de las piezas en el Centro Cultural La Moneda entre grúas, guantes blancos y personal que viajó desde México (54) con la misión de velar por la seguridad de las obras, se encontraba Maura Ordóñez, curadora del Museo de Antropología de Xalapa, que vino al cuidado especialmente de “El señor de las Limas” (60) -una de las obras clave de la muestra-, pues ya había sido robada en una oportunidad en la década del '70. También fue a colaborar la chilena Pilar Allende, conservadora del Museo de Arte Precolombino de Santiago. Fue una de las primeras personas que vio las piezas ya en suelo chileno, y dando cuenta de la magnífica oportunidad que significa para Chile la llegada de esta selección de primer nivel, manifestó que “Son piezas únicas, que uno conoce por publicaciones. Muchas de ellas son los principales hallazgos de una excavación: es una selección de primer orden”.⁴

Por ello es que el valor de estas piezas resulta casi inestimable, dado el patrimonio y el legado que representan para la humanidad. Sin embargo, con un fin práctico han sido valuadas en precios que van desde 20 mil hasta 6 millones de

⁴ GARCIA G, Macarena. México precolombino en La Moneda. El Mercurio. Artes y Letras E2. Enero 2006.

dólares, ascendiendo algunas incluso a un total de 42 millones de dólares. Esto explica que uno de los principales costos de traer esta muestra fue el alto precio de los seguros, que suman 130 mil dólares y que pudieron ser costeados gracias al aporte de la empresa privada.



54. La historiadora mexicana María Luisa Ojeda, que vino como comisaria de la muestra, durante el montaje. Foto diario *El Mercurio*, 22 de enero 2006.

La temática con la que se busca abordar el universo cultural que envuelve a los pueblos de Mesoamérica es el Cuerpo y el Cosmos. El cuerpo en relación con ese cosmos que es recurrente en las creaciones precolombinas en estas comunidades, y que permite ir construyendo, interpretando hasta dar con algunas luces que dejen ver el sentido, el trasfondo que hay a partir de estas relaciones.

Para el ingreso a cualquiera de las dos salas en que se está exhibiendo la muestra, hay dos personas encargadas de recibir a la gente y cortar los tickets de entrada, que deben ser adquiridos en la boletería que se encuentra en el nivel -1. Comenzando por el Acceso Oriente, nos recibe un gran mapa que señala la respectiva ubicación de cada una de las grandes civilizaciones Mesoamericanas. Como referencia a la enorme cantidad de tiempo que estas reliquias abarcan, se ha segmentado una cronología que permita situar cada obra en el momento histórico al cual corresponde, con el fin de captar el contexto en que fueron surgiendo y el sentido al cual responden sus formas. Así se nombra de una manera clara y legible el Período Preclásico (2500-200 a.C.), Período Clásico (200 a.C.- 1000 d.C.) y Período Posclásico (1000- 1521 d.C.).

El entorno de la sala, de color blanco suave, es grato y adecuado según las normas internacionales para una exhibición de estas características. Está aclimatada con sistema de aire acondicionado (T° y HR controladas), la luz dispuesta en rieles es tenue y alcanza a las obras de una manera indirecta, aunque se trate de objetos de piedra. Se escucha música de fondo a un volumen moderado.



55.



56.

Izq: Escultura que muestra la dualidad entre la vida y la muerte. Der: Máscara Fúnebre. Fotos del folleto de la muestra

Las figuras en su mayoría se encuentran al interior de vitrinas con base de pedestal, protegidas por un vidrio, que no cuentan con sistema de iluminación en su interior. Hay alrededor de 3 figuras expuestas sobre un pedestal sin vitrina, rodeadas por una baranda de protección baja y circular. Se pusieron etiquetas de identificación a cada una de las piezas, aunque se encuentren al interior de una misma vitrina. En ellas se detallan aspectos del objeto como su composición material, su cultura de origen, el lugar geográfico al que pertenece, la data de antigüedad, el museo o institución de donde viene la pieza, además de un dibujo y una pequeña explicación que intenta aproximarse al significado que representa. También se instalaron etiquetas o fichas explicativas para identificar a las obras según color. Las de color rojo corresponden al tema del erotismo y sensualidad, a la relación necesaria entre sexualidad y cosmos para mantener el orden del mundo, mientras que las amarillas se refieren al ideal de belleza de las sociedades mesoamericanas, que tiene más que ver con aspectos éticos que estéticos.

Siguiendo el recorrido que nos lleva a través del Hall Central al Acceso Poniente, se emplazó una instalación que alude a la temática de cuerpo y el cosmos en

las culturas mesoamericanas, además de unos paneles explicativos que indican de una manera clara y precisa lo siguiente:

- Cosmogonía Maya: Representación del espacio Horizontal.
- Cosmogonía Mexica: Representación del espacio Horizontal.
- Diagrama de la lápida que cubre el sarcófago del rey Maya “Pakal” (603- 683 d.C.), en el Templo de las Inscripciones de Palenque. Allí se representa el instante de la muerte de Pakal y su caída al Inframundo.

En tanto, justo en ambos costados del acceso a la sala Acceso Poniente se ubicaron 2 plasmas que proyectan rotativamente una animación Popol Vuh basada en el mito de creación maya quiché, cuya gráfica, al igual que la de los folletos, fue realizada por la ilustradora Paloma Valdivia (53, 57, 58).



57.



58.

Izq: Cuchillo de sacrificio. Der: Incensario. Ilustraciones del folleto de la muestra

Al momento de ingresar, se percibe que las características de la sala son similares al espacio anterior. Iluminación indirecta, música de fondo, climatización controlada y muros color crema así lo indican. La seguridad también es la adecuada, ya que se ve personal circulando y cuentan con el apoyo de alarmas y circuito cerrado de t.v. Nuevamente encontramos un gran mapa explicativo sobre la ubicación de las civilizaciones Mesoamericanas.

Más allá de las condiciones ambientales, llama poderosamente la atención la monumental cabeza Olmeca (59) que fue instalada en el acceso a la sala, pues logra dejar en nosotros como público una primera impresión impactante y conmovedora.

Las piezas Olmecas por lo general son las más antiguas y escasas, lo que explica que en general hayan sido avaluadas en sumas más altas que la mayoría de las reliquias que componen la muestra. Esta colosal cabeza -de cuatro toneladas de peso- tiene la particularidad de reflejar una sonrisa serena en el rostro esculpido en piedra, algo bastante inusual en estas figuras típicas de la cultura Olmeca, ya que estudios revelan que en ellas se simbolizaba la memoria de guerreros decapitados en batalla, por lo que este gesto risueño no es considerado para nada habitual.



59. Detalle cabeza monumental Olmeca. Foto diario *El Mercurio*, 22 de enero 2006

Como anécdota, hay que decir que en un primer momento esta pieza no estaba autorizada de viajar a Chile con el resto del envío, ya que la cabeza que se incluiría originalmente pesaba casi el doble que la que vemos hoy, por lo que no había un avión con una capacidad que soportara su carga. La única solución habría sido traerla en un barco con una persona a bordo encargada de protegerla, lo cual resultaba muy lento y costoso económicamente. La cabeza que se encuentra ahora en la sala del Acceso Poniente fue trasladada gracias a la gestión en México del propio presidente Lagos, quien aprovechando un viaje que hizo para reunirse con el presidente Fox, le planteó al gobernador de Veracruz la posibilidad de traer una pieza similar, con lo que se accedió a enviar una cabeza de menor peso y tamaño que no estuvo entre las que viajó a Europa.



60. *El Señor de las Limas*, también correspondiente a la cultura Olmeca, vino fuertemente custodiada tras un robo que sufrió en la década del '70. Foto diario *El Mercurio*, 22 de enero 2006

Al retomar el recorrido de este espacio, en general se cuentan las figuras resguardadas por vitrinas (en condiciones similares a las que se encuentran en la otra sala), con la excepción de 4 piezas de piedra de gran tamaño, ubicadas sobre un pedestal y sin mayor protección que una baranda rectangular que rodea las bases a ras de suelo. De la misma manera se hayan dispuestas dos obras hechas de cerámica, aunque en este caso la iluminación fue regulada para hacerla más tenue, de modo que sea posible resaltar las piezas de forma suave e indirecta, sin dañarlas.

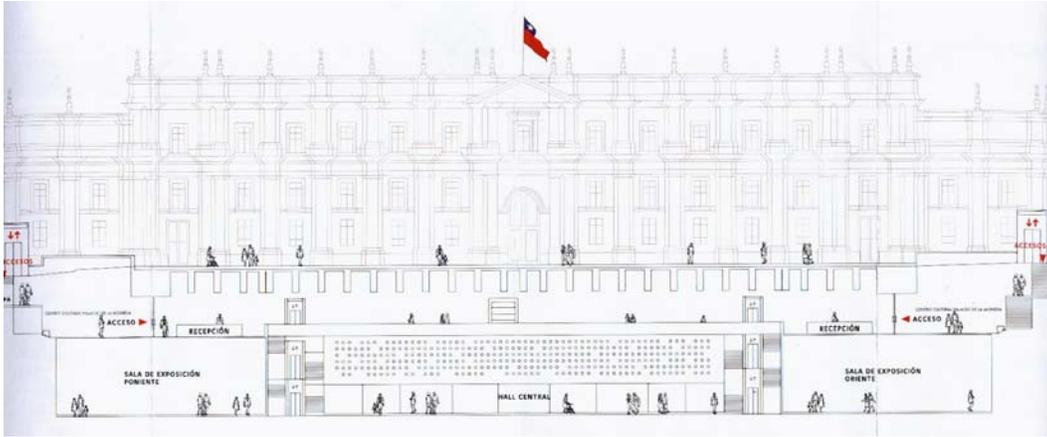
Nuevamente se organizan las etiquetas de identificación a partir de fichas explicativas diferenciadas por color. Por ejemplo, esta vez el amarillo representa el tema de la Reproducción y la Fertilidad, donde se explica que las etapas por las que transita el ser humano en vida eran vistas como la “evolución de una semilla”. El rojo trata de la relación entre Cuerpo y Cosmos, es decir, de cómo en el cuerpo humano se ven reflejadas tanto las dimensiones de lo divino como las de naturaleza animal. Por último, el color naranja se refiere al concepto de Regeneración y Muerte, en cuanto la muerte significaba para estas culturas la incorporación de los seres humanos al reino de los antepasados, héroes y dioses, dependiendo del comportamiento observado durante su vida.

Esta información se encuentra detallada en cada uno de los lados de una mesa cuadrada baja, resultado de un diseño simple y efectivo, que contribuye al flujo expedito de visitantes que quieran detenerse a leer los contenidos que señala esta

subdivisión por color –situación que rara vez ocurre cuando los textos son desplegados en muros o paneles-.

6.7.1.- APERTURA

CENTRO CULTURAL PALACIO LA MONEDA



61. Imagen en el programa del Centro Cultural

El jueves 26 de enero se inauguró el proyecto cultural emblema del gobierno de Ricardo Lagos. Ubicado bajo la igualmente debutante Plaza de la Ciudadanía, este edificio subterráneo de 7200 metros cuadrados que tuvo un costo de 10 millones de dólares es sin duda alguna la culminación de un proyecto ambicioso. Su desarrollo fue seguido en detalle por la mirada atenta del presidente, pues participó en cada etapa del largo proceso que se llevó a cabo para concretar finalmente este espacio destinado a la cultura.

Esta obra clave del Bicentenario cuenta con dos grandes salas de exposiciones (de 620 m² cada una) para muestras temporales, con un espacio gratuito en la primera planta destinado a la exhibición permanente de una selección de lo mejor de las artesanías de Chile, y con la habilitación, por primera vez en Chile, de una Cineteca Nacional y de un Centro de Documentación de artes visuales.

Lo anterior es el resultado de años de investigación y de propuestas que en su momento intentaron reflejar las necesidades de nuestro país en materia cultural, y del consiguiente aporte en el que trabajó la administración Lagos para suplir aquellas carencias. Es finalmente la culminación de una idea que se ha ido puliendo desde el año 2002, cuando fue presentado el proyecto bajo el nombre provisorio de “Museo Internacional de las Culturas”, sin tener del todo claro aún hacia dónde enfocar las

buenas intenciones en materia de cultura que el gobierno manifestó entre sus prioridades. Ni siquiera se alcanzaron a expresar los objetivos y las pautas que guiarían la institución cuando ya tenía detractores: por un lado se consideraba ilógico llamar “museo” a un proyecto que no tenía una colección, y desde la Dibam había quienes encontraban injusto el financiamiento a un proyecto nuevo, teniendo en cuenta el eterno déficit en que se encuentra nuestro patrimonio nacional.

Luego de esta polémica se decidió sacar la palabra “museo” del plan y se cambió a “Centro Internacional de las Culturas”, que por ese entonces tenía al ministro de Vivienda Jaime Ravinet en el cargo principal. Pero no fue hasta que se nombró a José Weinstein como ministro de Cultura el 2003, que el proyecto comenzó a tomar fuerza y adquirió el sello y la identidad que todos conocemos hoy. Weinstein vio aquí la oportunidad de sumar a esta iniciativa otro proyecto en el que se estaba trabajando de manera paralela: la creación de una Cineteca Nacional, a lo que se confirmó más tarde la incorporación de un Centro de Documentación dedicado al ámbito de las artes visuales. De este modo, se le dio a esta obra el sustento y el contenido que tanto necesitaba con oportuno rescate de patrimonio chileno, tanto de archivos fílmicos como de registros audiovisuales y documentos destinados a preservar la memoria artística del país. Y el espacio, que el 2004 pasó a llamarse Centro Cultural Palacio La Moneda, contó en general con una aprobación transversal, que incluyó desde ciudadanos comunes hasta encargados de políticas públicas, pasando por artistas independientes y teóricos.

El financiamiento de esta nueva plaza proviene desde el sector público para gastos administrativos, y privado para el sustento de exposiciones temporales. Para el año 2006 se cuenta con un presupuesto de 460 millones de pesos destinados a administración. En cuanto al directorio de la institución, se encuentra integrado por 9 personas, con José Weinstein a la cabeza. Aparte del ministro, son dos los miembros que dependen del gobierno: Emilio Labarca de Cancillería, Alan Trampe, de Dibam, además de Javier Etcheberry, presidente de BancoEstado, entidad que se comprometió a donar 500 mil dólares durante los próximos cinco años al Centro Cultural. El resto de los cupos duran cuatro años y están conformados por distintos nombres ligados activamente al quehacer cultural del país, como Alvaro Covacevich o Cecilia García Huidobro, entre otros.

Para ocupar la dirección general del Centro Cultural se llamó a concurso público durante el verano del 2005, y se contrató a una consultora externa –Innova- para que realizara el proceso de selección con total transparencia. Hubo más de 70 postulantes, algunos incluso desde el extranjero, y tras la selección, los encargados de tomar la decisión final fueron Cecilia García Huidobro, Alan Trampe y Emilio Labarca. De común acuerdo establecieron el nombramiento de una coordinadora, no de un director como se había estipulado originalmente, y así entregaron el cargo a Morgana Rodríguez, publicista y productora musical. Ella fue posteriormente despedida de su cargo en Agosto de 2006 después de una bullada polémica que protagonizó junto a la ministra de cultura Paulina Urrutia, a raíz de una supuesta censura –a sólo días de su inauguración- a una de las obras que expuso Nicanor Parra en el centro cultural.

En el futuro, el centro irá mostrando una política curatorial flexible que, según José Weinstein, se mueve entre cuatro ejes: arte consagrado, arte contemporáneo, patrimonio chileno y patrimonio del mundo. El objetivo será mostrar exhibiciones de distintos temas y géneros, siempre que sean de alto nivel.

Durante el primer semestre tras la inauguración permanecerá la de arte precolombino mexicano junto a otras dos muestras: una de artesanías chilenas gestionada entre otros por Luisa Durán, que cuenta con talleres y una tienda , y una selección de 25 artistas que Justo Pastor Mellado llevó a la última Bienal del Mercosur, “La letra y el cuerpo”. Para el segundo semestre, en tanto, está programada “Del otro lado”, una exposición de artistas chilenas cuya selección estuvo a cargo de la destacada curadora Cecilia Brunson, además de una muestra de arte chileno ideada por el importante teórico internacional Gerardo Mosquera. Por lo demás, hay avanzadas conversaciones con la fundación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende para ver la posibilidad de mostrar una parte de esa colección, y en el mes de marzo debería llegar al Centro una donación de obras de Violeta Parra, que pasaría a ser parte de la exposición permanente.

BIBLIOGRAFIA

- Alonso Fernández, Luis. y García Fernández, Isabel. *Diseño de exposiciones: Concepto, instalación y montaje*. Alianza, Madrid, 1999.
- Belcher, Michael. *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*. Trea, Gijón, 1994.
- De Guichen, Gael. *El clima en los museos*. ICCROM, Roma, 1984.
- DIBAM, *Seminarios de Patrimonio Cultural*. Consejo de Monumentos Nacionales, 1997.
- Feilden, B.M. *Introducción a la conservación de bienes culturales*. Organización de las naciones unidas para la educación, la ciencia y la cultura, 1979.
- Gamps, Bárbara. *Exposiciones Temporales en los Museos*. Tesis Santiago, Chile. Universidad del Desarrollo, Diciembre 2005.
- Guldbeck, Per E. *The care of antiques and historical collections*. Altamira Press, CA, 1995.
- Kuhn, Hermann. *Conservation and restoration of art and antiquities*. Butterworths, London, 1986.
- Stefanini Zavallo, Maria Valeria. *La conservación de obras de arte en exposiciones temporales*. Tesis (Teoría e Historia del Arte). Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Artes 1996.
- Stolow, Nathan. *Conservation and exhibitions: packing, transport, storage, and environment considerations*. Butterworths, London, 1987.

- Theile, Johanna María. *Conservación del Patrimonio Cultural*. Facultad de Arte, Universidad de Chile, 2002.
- *Conservación Preventiva*. Revista Conservación; El boletín del Getty Conservation Institute. VII (1), 1992.
- *La Conservación en la Encrucijada*. Revista Conservación; El boletín del Getty Conservation Institute. X (1), 1995.
- *El Futuro de la Conservación*. Revista Conservación; El boletín del Getty Conservation Institute. VI (1), 1991.
- The Getty Conservation Institute Newsletter. 15 (2). 2000.
- *Evaluación para la Conservación: modelo propuesto para evaluar las necesidades de control del entorno museístico*. Por Kathleen Dardes, especialista del Proyecto de Conservación del Getty Conservation Institute. Agosto 1998.
- *The Nature of Conservation: A race against time*. Getty Conservation Institute.

ANEXOS

LEYES CHILENAS VINCULADAS AL PRESTAMO DE OBRAS

LEY N° 17.236, De 1969: SOBRE EL EJERCICIO Y DIFUSIÓN DE LAS ARTES

:

Publicada en el Diario Oficial el 21 de Noviembre de 1969

Se incluyen las disposiciones de:

**Decreto con Fuerza de Ley (DFL) N° 1 del Ministerio de Hacienda que modifica
la Ley N° 17.236 sobre EL Ejercicio y Difusión de las Artes**

Artículo 1° Derogado

Artículo 2° La salida del territorio nacional de obras de artistas chilenos o extranjeros deberá ser autorizada previamente por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Si la salida de dichas obras lesiona el patrimonio artístico nacional, le corresponderá a dicha Dirección determinar la forma de garantizar su retorno y señalar el plazo en que éste deba realizarse, el que no podrá exceder de dos años.

En todo caso, regirá el régimen de franquicias señalado en el artículo 1° para el reingreso de estas obras.

Artículo 3° No estará sometida a las exigencias establecidas en el artículo anterior, la salida del territorio nacional de aquellas obras de arte que formen parte de exposiciones oficiales o que se envíen como aportes artísticos a exposiciones o a museos extranjeros.

En este último caso será necesario que tal aporte sea solicitado oficialmente por Gobiernos extranjeros acreditados en Chile o por organismos internacionales.

Toda exposición enviada al país con fines educacionales, culturales o artísticos podrá ingresar y salir libremente, sin otro trámite que comprobar ante la Aduana respectiva su finalidad. Para este efecto, bastará un certificado otorgado por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos que acredite tal circunstancia.

Artículo 4° Las personas naturales y jurídicas deberán declarar a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos las obras de arte de que sean poseedoras, las que se anotarán en un Registro Especial, con indicación de su naturaleza y características.

Artículo 5° Se autoriza a los Bancos Comerciales del país para invertir hasta un 5% de sus fondos de reserva en la realización o adquisición de obras de arte. De este porcentaje, podrán utilizar hasta un 30% para el alhajamiento de sus locales y oficinas; y el 70% restante deberán destinarlo a la adquisición de obras de arte para ser exhibidas en los museos del Estado que determine la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, con las garantías que establezca el reglamento. La adquisición de estas obras estará exenta del impuesto a las compraventas.

TITULO II

Del Consejo de Monumentos Nacionales.

Artículo 2º.-El Consejo de Monumentos Nacionales es un organismo técnico que depende directamente del Ministerio de Educación Pública y que se compone de los siguientes miembros:

- Del Ministro de Educación Pública, que lo presidirá.
- Del Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, que será su Vicepresidente Ejecutivo.
- Del Conservador del Museo Histórico Nacional.
- Del Conservador del Museo Nacional de Historia Natural.
- Del Conservador del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Del Conservador del Archivo Nacional.
- Del Director de Arquitectura de la Dirección General de Obras Públicas.
- De un representante del Ministerio de la Vivienda y Urbanismo.
- De un representante de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía.
- De un representante del Colegio de Arquitectos.
- De un representante del Ministerio del Interior, que podrá ser un oficial superior de Carabineros.
- De un representante del Ministerio de Defensa Nacional, que deberá ser un oficial superior de las Fuerzas Armadas.
- De un abogado del Consejo de Defensa del Estado, que será su asesor jurídico.
- De un representante de la Sociedad de Escritores de Chile.
- De un experto en conservación y restauración de monumentos.

- De un escultor que represente a la Sociedad Nacional de Bellas Artes y a la Asociación de Pintores y Escultores de Chile.
- De un representante del Instituto de Conmemoración Histórica de Chile.
- De un representante de la Sociedad Chilena de Arqueología,
- De un miembro del Instituto de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.
- Un representante del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
<http://www.monumentos.cl/>

El Presidente de la República designará, cada tres años, a los miembros del Consejo que no lo sean por derecho propio, a propuesta de las respectivas instituciones, a excepción del cargo de la letra o), que será propuesto por el Ministerio de Educación Pública, y del de la letra p), que será designado a propuesta en terna de las dos entidades que allí se mencionan.

Artículo 7º.- El Consejo de Monumentos Nacionales queda asimismo facultado para:

- Editar o publicar monografías u otros trabajos sobre los Monumentos Nacionales.
- Organizar exposiciones como medio de difusión cultural del patrimonio histórico, artístico y científico que le corresponde custodiar.

TITULO VIII

De los Canjes y préstamos entre Museos

Artículo 33°.-Los Museos del Estado dependientes de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos podrán efectuar entre ellos canjes y préstamos de colecciones u objetos repetidos, previa autorización del Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, otorgada mediante resolución fundada.

Artículo 34°.-Los Museos del Estado podrán efectuar canjes y préstamos con Museos o instituciones científicas de carácter privado, siempre que su solvencia garantice el retorno de las especies o colecciones dadas en préstamo, lo que será calificado por el Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, previo informe del Conservador del Museo respectivo. El Reglamento determinará las condiciones y modalidades de estos canjes y préstamos.

Igualmente, podrán efectuar préstamos o comodato al Congreso Nacional y a la Exma. Corte Suprema de Justicia, a petición de los Presidentes del H. Senado o de la Exma. Corte Suprema, en su caso.<http://www.monumentos.cl/>

Artículo 35°.-Los Museos del Estado podrán efectuar canjes de sus piezas o colecciones o darlas en préstamo a Museos extranjeros, en las condiciones establecidas en el artículo 43 de la ley número 16.441, previo informe favorable del Consejo de Monumentos Nacionales.<http://www.monumentos.cl/>

TITULO IX

Del Registro e Inscripciones

Artículo 37º.-Los Museos del Estado y los que pertenezcan a establecimientos de enseñanza particular, universidades, municipalidades, corporaciones e institutos científicos o a particulares, estén o no abiertos al público, deberán ser inscritos en el Registro que para este efecto llevará el Consejo de Monumentos Nacionales en la forma que establezca el Reglamento. Deberá, además confeccionar un catálogo completo de las piezas o colecciones que posean, el que deberá ser remitido en duplicado al Consejo.

Anualmente, los Museos de los servicios y establecimientos indicados en el inciso primero deberán comunicar al Consejo de Monumentos Nacionales las nuevas adquisiciones que hubieren hecho durante el año y las piezas o colecciones que hayan sido dadas de baja, facilitadas en préstamo o enviadas en canje a otros establecimientos similares.

Los Museos que se funden en lo sucesivo, se inscribirán previamente en el Registro a que se refiere el inciso primero de este artículo.

MUSEO DE ARTE POPULAR AMERICANO

Facultad de Artes

Universidad de Chile

Procedimiento para el préstamo de piezas de la colección.

1.- El solicitante deberá hacer por escrito su petición de préstamo dirigido a:

Directora del Museo de Arte Popular Americano; Silvia Ríos

Dirección: Compañía #2691, Santiago, Chile.

En la petición deberá figurar la siguiente información:

a.- Nombre y domicilio de la institución que solicita el préstamo.

b.- Nombre de la exposición a realizar.

c.- Lugar o lugares en que se presentará la exposición.

d.- Fecha de apertura y clausura de la exposición (en cada una de las sedes en caso de ser itinerante).

e.- Fecha en que se recogerían las piezas en el Museo de Arte Popular Americano.

f.- Fecha en que se devolverían las piezas al Museo de Arte Popular Americano.

g.- Listado de las piezas solicitadas.

Toda carta solicitud de préstamo deberá hacerse con un mínimo de 3 meses de anticipación a la fecha de la exposición.

2.- El solicitante al pedir las piezas adjuntará la ficha técnica elaborada por el Museo de Arte Popular Americano para estos efectos.

3.- La directora del Museo de Arte Popular Americano estudiará con su cuerpo técnico la solicitud tomada en cuenta el tipo de pieza, su lugar de exhibición en el Museo y el estado de conservación de la misma, presentará la solicitud aprobada o parcialmente aprobada al H. Consejo de Monumentos Nacionales para su tramitación.

4.- La directora del Museo comunicará la resolución de la petición al solicitante después de una respuesta del H. Consejo de Monumentos Nacionales.

5.- En caso de aprobarse el préstamo el director de la institución que solicita los objetos firmará un documento en el cual consta las condiciones de préstamo.

6.- Junto con este documento deberá adjuntar la póliza de seguros de las piezas, según los avalúos proporcionados por el Museo. La póliza deberá reunir las siguientes características:

a.- Cobertura desde el día de salida de las piezas del Museo de Arte Popular Americano.

b.- Póliza emitida exclusivamente a favor de: Museo de Arte Popular Americano, Compañía #2691, Santiago, Chile.

c.- Póliza de cobertura a TODO RIESGO de las llamadas “puerta a puerta” describiendo o anexando todos los riesgos cubiertos, así como todas las cláusulas excluyentes o exclusiones y aclarando la cobertura para el transporte.

d.- Cobertura en Unidad de Fomento (UF).

e.- Listado de las piezas con los avalúos individuales proporcionados por el Museo de Arte Popular Americano.

Tanto el convenio como la póliza de seguro deberán ser devueltas al Museo de Arte Popular Americano al menos 10 días previos a la salida de las piezas.

7.- Las piezas en préstamo deben ser acompañadas por un custodio que la directora del Museo de Arte Popular Americano designe y que supervise el embalaje, manejo y cuidado de las piezas durante su traslado, quedando por cuenta del solicitante todos los gastos de transporte, hospedaje y viático del mencionado funcionario.

8.- El solicitante designará a un responsable que junto con un testigo y previa identificación de ambos, firmarán las actas de entrega, dictámenes del estado de conservación de las piezas y las órdenes de salida emitidas por el Museo de Arte Popular Americano para recoger las piezas del préstamo. El trámite descrito en este punto se llevará a cabo en las instalaciones del Museo de Arte Popular Americano.

9.- El embalaje de las piezas correrá por cuenta del solicitante

10.- Durante la exposición de las piezas se solicitará control de conservación: Humedad Relativa, Temperatura, Luz, etc, entregando al Museo un informe al respecto.

11.- Se exige un vigilante o alguna otra forma de vigilancia técnica permanente en la exhibición donde están expuestos los objetos del Museo de Arte Popular Americano.

12.- El Museo de Arte Popular Americano reserva el derecho de retirar las piezas en préstamo si no se cumplen las normas básicas de conservación y los requisitos solicitados.

Cuestionario Técnico sobre las instalaciones del solicitante.

Fecha: _____

Nombre: _____

Domicilio: _____

Para la exposición: _____

Instalación.

Tipo de edificio: _____

Superficie destinada a la exposición: _____

Número de guardias o custodios destinados a la exposición: _____

¿Cuenta con área de almacenaje para los objetos frágiles? (describirla): _____

Nombre y entrenamiento de los encargados del embalaje y manejo de las piezas: _____

¿Tiene personal de conservación y restauración? Nombres y estudios: _____

Seguridad

¿Con qué tipo de sistema de seguridad cuenta? (guardias día-noche, alarmas, sensores, monitores, etc) _____

¿Con cuántos cordones de seguridad cuenta? _____

¿Con qué tipo de protección contra incendios cuenta? (tipo de extintores, alarmas, detectores de humo, equipos, etc.) _____

¿Con qué tipo de protección contra terremotos cuenta? (precaución en el montaje de las piezas, programa de evacuación, etc.) _____

Condiciones Ambientales.

Describir sus sistemas de control ambiental (humedad relativa, temperatura, instrumentos de control, etc.) _____

Parámetros	<u>Verano</u>	<u>Invierno</u>
Humedad relativa	_____	_____
Temperatura	_____	_____

Describir su sistema de iluminación (tipo de lámparas, intensidad de la luz sobre el objeto expuesto, etc.) _____

Parámetros	<u>Verano</u>	<u>Invierno</u>
Humedad relativa	_____	_____
Temperatura	_____	_____

¿Tiene control de rayos ultravioleta e infrarrojo en las salas de exposición? (filtros, cortinas, etc.) _____

¿Qué sistema usa para proteger los objetos de la contaminación interna y externa? (aire acondicionado, filtros, melinex, etc.) _____

Parámetros	<u>Verano</u>	<u>Invierno</u>
Monóxido carbono	_____	_____
Dióxido azufre	_____	_____
Oxido nítrico	_____	_____

Ozono	_____	_____
Pan	_____	_____
Partículas en suspensión	_____	_____
MP 10	_____	_____
MP 2.5	_____	_____

Museografía

¿Con qué vitrina cuenta? (material de la vitrina, seguridad, estabilidad, si es hermética, etc.) _____

Describe el montaje de los objetos en las vitrinas: _____

¿Existe un control de humedad relativa (Silica Gel) o de desinfección en las vitrinas?

¿Cuáles de las piezas solicitadas van a ir en vitrina? _____

¿Cuáles de las piezas solicitadas van fuera de vitrina? _____

El cuestionario fue contestado por:

Nombre: _____

Firma: _____

Cargo: _____

Fecha: _____

MAC

Museo de Arte
Contemporáneo

Facultad de Artes
UNIVERSIDAD DE CHILE

Nivel 01 / sala latinoamericana

24/05/06 al 11/06/06

MAC inaugura sala dedicada al arte Latinoamericano

El museo de Arte Contemporáneo inaugura el lunes 22 de mayo a las 19.30 la muestra Tentativas para organizar colores del artista y embajador de Chile en Brasil, Gelson Fonseca Júnior. Sus obras abstractas protagonizadas por superficies de gran contraste cromático, vinculadas a la pintura concreta y neoconcreta brasileña, inauguran una nueva línea curatorial del MAC dedicada al arte latinoamericano.



Las pinturas al óleo y serigrafías de Nelson Fonseca realizadas durante su estadía en Chile, desde el 2003 a la fecha, tienen cierta influencia de Eduardo Sued (Río de Janeiro, 1925) y Luiz Aquila Da Rocha Miranda (Río de Janeiro, 1943). Son obras abstractas protagonizadas por superficies de gran contraste cromático, vinculadas a la pintura concreta y neoconcreta brasileña.

Con esta muestra el MAC abre su nueva línea curatorial dedicada al arte Latinoamericano, espacio imprescindible según el director del MAC, Francisco Brugnoli. "Esta colección de obras nos obliga a la pregunta por nuestra incapacidad de salvar fronteras. Me refiero a la doble interrogante de constatar el vacío, más allá de nuestro insistente ensimismamiento como país respecto al acontecer cultural continental, y las carencias que nos han impedido valorar importantes movimientos artísticos, más aún, castigándolos en sus manifestaciones locales. La muestra de esta selección de las obras de Fonseca nos permite adivinar este proceso y nos invita a interrogar nuestras propias miradas", comenta.

Gelson Fonseca Júnior (Río de Janeiro, 1946) ha realizado una extensa carrera diplomática. Es Bachiller en Derecho de la Universidad del Estado de Guanabara y Master en Asuntos Latinoamericanos de la Universidad Georgetown. Ha sido docente y conferencista invitado de su campo laboral desde 1979 en diversas instituciones y universidades internacionales y ha publicado en varios medios especializados. Las condecoraciones recibidas incluyen la Orden al Mérito de Malta, Gran Oficial; la Orden Nacional del Mérito de Francia, Comendador y la Orden Saint Michael y Saint George, Knight. Desde el año 2000 pinta como autodidacta y esta es su primera exposición individual.

El arte concreto en Brasil

El concretismo aparece dentro de la historia del arte universal como una variante más del arte geométrico del siglo XX, ajustándose a los postulados internacionales elaborados en 1930 por el artista holandés Theo van Doesburg. El arte concreto busca apropiarse de las formas geométricas transformándolas en un nuevo lenguaje plástico por considerarlas ordenadas, claras y de comprensión universal, accesible a todo espectador por la simplicidad de sus formas: concretas, libres de contextos específicos y emotividad.

En el arte brasileño esta tendencia internacional aparece debido a diferentes variables que permitieron su introducción. En 1947 fue fundado el Museo de Arte de São Paulo y un año después los museos de arte moderno de São Paulo y Río de Janeiro que permitieron la llegada de diversas exposiciones de arte contemporáneo, entre ellas una del artista concreto suizo Max Bill en 1950 quien además estuvo en la primera Bienal de São Paulo, un año después. También influyeron las ideas del crítico e historiador del arte brasileño, Mario Pedrosa, respecto a la teoría de la Gestalt.

En 1952 surgen dos agrupaciones de artistas brasileños que adscriben sus producciones estéticas al arte concreto: el Grupo Ruptura de São Paulo y el Grupo Frente de Río de Janeiro (algunos autores establecen su aparición el año 1953). El primero -fundado por Waldemar Cordeiro, Luís Sacilotto, Geraldo de Barros, Lotear Charoux, Kazmer Féjer, Anatol Wladislaw y Leopold Haar- se caracterizó por el uso de las formas geométricas puras, sin referencias simbólicas. El segundo -fundado por Ivan Serpa e integrado por Abraham Palatnik, Décio Vieira, Hélio Oiticica, João José da Costa, Aluísio Carvão, Lygia Pape y Lygia Clark- siguió los lineamientos del concretismo, pero no desechó la representación de formas orgánicas.

En la primera exposición nacional de arte concreto brasileño realizada en 1956 quedaron en evidencia las diferencias entre ambos grupos, lo cual concluyó con una acusación del Grupo Ruptura al Grupo Frente, por carecer de rigor en la estructuración de sus obras y no entender los principios del arte concreto al dar cabida a la expresión lírica.

El arte neoconcreto en Brasil

Como resultado de lo anterior, en 1959 es proclamado el manifiesto neoconcreto y se realiza su primera exposición en el Museo de Arte Moderno de Río. Este movimiento liderado por el poeta Ferreira Gullar -quien escribió su manifiesto- propuso una mayor libertad creadora acorde al escenario latinoamericano y marcó el inicio de un nuevo momento del arte en Brasil. Así se desprende del manifiesto neoconcreto de Ferreira Gullar publicado en *O Journal do Brasil* (Río de Janeiro, 22 de marzo 1959):

“Proponemos una reinterpretación del neoplasticismo, del constructivismo y de los demás movimientos afines, con base en sus conquistas de expresión y haciendo prevalecer la obra sobre la teoría (...) Lo neoconcreto, nacido por una necesidad de expresar la compleja realidad del hombre moderno dentro del lenguaje estructural de la nueva plástica, niega la validez de las actitudes científicas y positivistas en el arte y replantea el problema de la expresión, incorporando las nuevas dimensiones “verbales” creadas por el arte no-figurativo constructivo.

El racionalismo despoja el arte de toda autonomía y sustituye las cualidades intransferibles de la obra de arte por nociones de la objetividad científica: así, los conceptos de forma, espacio, tiempo y estructura —que en el lenguaje de las artes están unidos a una significación existencial, emotiva y afectiva—son confundidos con la aplicación teórica que de ellos hizo la ciencia...No concebimos la obra de arte ni como “máquina” ni como “objeto”, sino como un casi-corpus, esto es, un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos; un ser que, fraccionable en partes por el análisis, sólo se entrega plenamente al abordaje directo, fenomenológico (...) Los participantes de esta La Exposición Neoconcreta no constituyen un “grupo”. No los unen principios dogmáticos. La afinidad evidente de las investigaciones que realizan en varios campos los aproximó y los reunió aquí. El compromiso que los obliga, compromete, primeramente, cada uno con su experiencia, y ellos estarán juntos mientras perdure la afinidad profunda que los aproximó”.

Conferencias MAC asociada a la muestra

El arte concreto y neoconcreto en Brasil

Martes 30 de mayo, 19:00 hrs.

Parque Forestal sin número.

Entrada Liberada

Participa: Guadalupe Álvarez de Araya

Magíster en Teoría e Historia del Arte, miembro de la Cátedra UNESCO de Filosofía de Santiago de Chile, profesora de Historia del Arte Latinoamericano e Historia y Teoría de la Crítica y de la Historia del Arte en América Latina en las Universidades de Chile y ARCIS. El grueso de sus publicaciones versan sobre historia de la crítica en América Latina.

Informaciones

MAC: Ximena Villanueva / prensamac@uchile.cl / Tel: (56 - 2) 681 7116

Horarios MAC

Martes a sábado de 11:00 a 19:00 hrs. Domingos y festivos de 11:00 a 18:00 hrs.

Adhesión voluntaria MAC

\$600 adultos, \$400 3ª edad - Estudiantes y menores de edad - Estudiantes Fac. Artes, U. de Chile: gratis

Parque Forestal s/n, Metro Bellas Artes.

Muestra de grandes pintores italianos en el MAC:

Giorgio Morandi y la naturaleza muerta en Italia

Una notable exposición de obras de algunos de los artistas italianos más importantes del siglo XX se podrá apreciar a partir del 16 de mayo en la nueva sala zócalo del MAC (Parque Forestal s/n) con pinturas, dibujos y grabados de Giorgio Morandi, Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Afro y Gino Severini.

Las obras pertenecen a la Accademia Carrara, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo; Fondazione Longhi; y Fondazione Mazzotta de Italia. Coorganiza el Instituto Italiano de Cultura y el MAC. Patrocina la Embajada de Italia en Chile.



Se ha difundido la idea de que la naturaleza muerta es un género que se ha consolidado principalmente en el Norte de Europa, pero estudios recientes tratan de identificar en Italia un recorrido paralelo. Dan ejemplos tomados de la pintura mural romana encontrada en Herculano (ciudad hundida por la erupción del Vesubio) y recuperan la tradición del siglo XVI de regalar pinturas con frutas, como es el caso de Gerolamo Casio a Isabella d'Este en 1506.

La exposición *Giorgio Morandi y la Naturaleza Muerta en Italia* presenta una selección de obras alrededor de la figura de Giorgio Morandi y de otros artistas que entre 1912 y 1959 que se dedicaron, con diferentes modalidades, a la representación de la "vida silente de los objetos", como afirmó el artista Giorgio

Chirico, para definir "el lenguaje de las cosas inanimadas capaz de suscitar sorpresa, melancolía, placer de lo infinito, reflexión, turbación y para construir en pintura una nueva psicología metafísica de las cosas".

No es la reproducción de lo real lo que les interesa a estos artistas, sino lo que está detrás, ese mundo paralelo que entreven detrás de lo visible. La muestra se focaliza en algunos cuadros de Morandi en los que se desvanece la distinción entre superficie y cosa, entre fondo y objeto representado y donde el infinito parece más accesible. Así es que los artistas presentes en esta exposición son, como afirma Carrà, "mineros que llevan a la luz el dolor y la alegría que está en el fondo del alma.

La exposición "Giorgio Morandi la naturaleza muerta" exhibida en varias ciudades de Latinoamérica -como Buenos Aires y Lima- reúne una excepcional selección de obras realizadas entre 1912 y 1959, por artistas consagrados a la representación de la naturaleza muerta.

Aunque sólo 8 de las 32 obras que se exhibirán pertenecen a Morandi, la muestra gira alrededor de la fuerte personalidad de este pintor que -alejado de las modas, las escuelas y las batallas estéticas que caracterizaron las primeras décadas del siglo XX- fue fiel a su época, convirtiéndose en la más alta expresión de la naturaleza muerta en Italia.



La mayoría de las obras de Morandi presentes en esta exposición itinerante pertenecen a la Fundación de Estudios de Historia del Arte Roberto Longhi, uno de los críticos y coleccionistas de Italia más importantes. Entre las célebres obras se encuentra "Naturaleza muerta" (1954), que atestigua el proyecto de síntesis alcanzado por Morandi en los años 50 y las dos admirables pinturas tituladas "Flores" (1943 y 1951) reveladoras de la constante admiración de su autor por el empaste cromático de Renoir.

La exhibición incluye obras de quienes fueron sus contemporáneos: Filippo de Pisis (Ferrara, 1896 – Milán, 1956), Gregorio Sciltian (Rostov, Rusia – Roma, 1985), Gianfilippo Usellini (Milán, 1903 - Arona (Novara), 1971), Ennio Morlotti (Lecco, 1910 - vive en Milán), Carlo Carrà (Alessandria, 1881- Milán, 1966), Giorgio de Chirico (Volos, 1888 – Roma, 1978), Afro (Udine, 1912 – Zurich, 1976), Gino Severino (Cortona, 1883 – París, 1966), Fausto Pirandello (Roma, 1899 – 1975), Giuseppe Cesetti (Tuscania, 1902 – Florencia, 1990), Fortunato Depero (Trento, 1892 – Rovereto, 1960), Giacomo Manzù (Bérgamo, 1908 – Roma, 1991), Pio Semeghini (Quistillo, Mantova, 1878 – Verona), 1964,

Francesco Di Cocco (Roma, 1900 – 1989) y Bice Lazzari (Venecia, 1900 – Roma, 1981).

Renato Miracco, uno de los curadores de la muestra junto a María Cristina Bandera, resume el recorrido de la naturaleza muerta en Italia. "En este itinerario, a través de maestros y protagonistas de los años 40, 50 y 60, no debemos olvidar las espléndidas naturalezas muertas de Afro, que nos dan una clave de lectura, tanto sintáctica como cromática, inigualable, así como tampoco las de Usellini, pintor poco conocido, pero de muy alto nivel, precursor del surrealismo italiano", comenta.

Giorgio Morandi

Giorgio Morandi (Bologna, 1890-1964) estudió en la Academia de Bellas Artes de su ciudad natal, entre 1907 y 1913. Paul Cézanne, André Derain, el cubismo de Picasso y Braque; obras de Giotto, Masaccio y, especialmente, de Paolo Uccello, fueron grandes influencias para él. En 1913, comienza a relacionarse con los futuristas y en 1914 presenta dos obras a la *Primera exposición futurista libre*, celebrada en Roma. Pese a estos contactos, mantiene la independencia frente al movimiento liderado por Marinetti.

En 1918, tras una grave y larga enfermedad, inicia el denominado "periodo metafísico" y, en 1922, su obra es celebrada y reconocida por De Chirico y sus contemporáneos. De prestigio internacional, obtuvo importantes reconocimientos, entre ellos: el premio de pintura de la Bienal de Venecia de 1948, el premio de grabado de la Bienal de Sao Paulo en 1953 y, cuatro años más tarde, el premio de pintura, en la misma bienal.

Informaciones

MAC: Ximena Villanueva / prensamac@uchile.cl / Tel: (56 – 2) 681 7116

Horarios MAC

Martes a sábado de 11:00 a 19:00 hrs. Domingos y festivos de 11:00 a 18:00 hrs.

Adhesión voluntaria MAC

\$600 adultos, \$400 3ª edad - Estudiantes y menores de edad - Estudiantes Fac. Artes, U. de Chile: gratis

Parque Forestal s/n, Metro Bellas Artes.