



MUSEOS.VE

No 27



*número 27. año 3. Octubre de 2013*

**Edita:**

Sistema Nacional de Museos de Venezuela

**contacto:**

Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio  
museosdevzla@gmail.com

 @museosdevzla

 museosdevzla

**Coordinación General:** Rebeca Guerra y Nany Goncalves.

**Comité Editorial:** Rebeca Guerra, Nany Goncalves y Vivian Rivas.

**Diseño Gráfico y Diagramación:** Diana Silva.

**Corrección:** Rebeca Guerra y Nany Goncalves.

**Colaboran en este número:** Félix Hernández, Emanoel Araujo, Nany Goncalves, Alejandro Ruiz Salamanca.

**Fotografías:** Orlando D'Elia, Archivo Gabriela Gil, Archivo Museo Afro Brasil, Archivo CINAP-GAN, Archivo Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Díez, Ulpiano Jiménez, Archivo Sistema Nacional de Museos, Alejandro Ruiz Salamanca, Diana Silva.

**Agradecimientos:** Ana Lucia Lopes, Edgar González, Alvaro Arocha, Elida Salazar, José Avilé, Rossana Ianniello, Omaira Aponte.

**Versión digital:** [issuu.com/museosdevzla](http://issuu.com/museosdevzla)

**Depósito legal:** ppi201102DC3881

**ISSN:** 2244-8535

# PRESENTACIÓN

Al abordar el rol del museo en la catalogación, conservación, investigación y difusión de colecciones, ineludiblemente se habla de procesos de atención integral y gestión del **patrimonio**. Pero éste último no es un concepto acabado, es una noción en constante revisión, un campo cada vez más amplio y complejo en un mundo globalizado.

El patrimonio descansa en lo humano, en la memoria individual y colectiva, en la identidad de una nación, en sus valores sociales y culturales. Es por eso que en la edición número 27 de *Museos.ve* entrevistamos a Gabriela Gil, directora del **Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble** (CENCROPAM) de México, quien estuvo recientemente de visita en nuestro país. Gil aboga por una gestión transparente del acervo, en la que las personas tengan conocimiento de qué tienen, qué les pertenece y en qué condiciones está.

En una aproximación a los museos de América Latina, Emanuel Araujo, fundador y director del **Museo Afro Brasil de São Paulo**, comparte con nosotros su visión del museo como instrumento para repensar la inclusión social y reconocer al otro desde las diferencias. Una experiencia de desconstrucción de estereotipos, imágenes distorsionadas y expresiones, en pro de generar cambios que propicien el reconocimiento de lo africano en la identidad de ese país.

Por otra parte, el **Sistema Nacional de Museos de Venezuela**, como parte de su presencia en espacios como Facebook y Twitter, presenta la iniciativa **#buenasprácticasenelmuseo**, en búsqueda de contribuir a la preservación del patrimonio, ofreciendo tips sencillos y a la vez fundamentales para el ejercicio profesional.

Finalmente, en la sección “Gente de Museos”, entrevistamos a **Ulpiano Jiménez Cruz** y a **Isidro Marcos Menéndez**, pintores de rótulos para exposiciones de dilatada trayectoria en Venezuela, como un merecido reconocimiento a quienes forman parte importante de la historia de nuestros museos y galerías.



*Rosa Vegas*

# EL LUGAR DE UN MUSEO ENCANTATORIO

*Texto: Félix Hernández  
Fotografía: Orlando D'Elia*

En una casa humilde, hecha de bahareque y techos de zinc, ubicada en la parcela N° 61B, del sector el Viñedo, en Barcelona, estado Anzoátegui, se levanta el lugar de un imaginario encantatorio y exuberante desde el que se despliega, por todos sus ámbitos, incluido sus paredes, puertas y ventanas, el inusitado Museo de la Paz; obra hecha casa, museo y taller que la artista Rosa Vegas (1950) ha ido erigiendo para contarnos su vida, la historia del sector, sus vivencias más íntimas pobladas de seres y anécdotas que acompañan una singular vocación creadora.

Cuando Rosa Vegas decide emprender esta construcción, en 1994, su compromiso con el arte había alcanzado un cisma, una dimensión inusitada, que la impulsó a romper las barreras que separaban su vida cotidiana, su obra y su compromiso con el arte y la cultura en general. El imaginario estético que erigió con su casa-taller y museo posiblemente emerja de la admiración que la artista tiene por la vida y obra de Armando Reverón, quien escogió una vía parecida para exaltar su universo creador cuando construyó, apartándose del mundanal estrépito citadino, su morada-taller denominada *El Castillete*.

Entrada Casa Museo de La Paz





Espacio interior de la Casa Museo de La Paz

La obra de Rosa Vegas se debate entre el arte textil, asociado a la elaboración de sus muñecos y muñecas, la pintura, la escultura y la intervención de su espacio habitado con relieves, piezas adosadas y murales. Todas estas manifestaciones están íntimamente asociadas a sus recuerdos, fantasías, su concepción de mundo, sus valores y su espiritualidad, de manera tal que estos factores se interpenetran mutuamente ofreciéndonos un complejo universo encantatorio en permanente construcción.

En este sentido, acceder a este espacio cósmico se convierte en una experiencia única y maravillosa difícil de describir, la cual alude al sentido de libertad, sencillez y humildad que de manera sorprendente nos transmiten tanto Vegas como su maravilloso Museo de la Paz, lo que viene ser una “forma peculiar de entender el arte y la existencia” expresados en una laboriosidad hecha con cariño e inspiración, cuya intención como dice la artista, es la de dejar algo para la posteridad “cuando yo me vaya quede

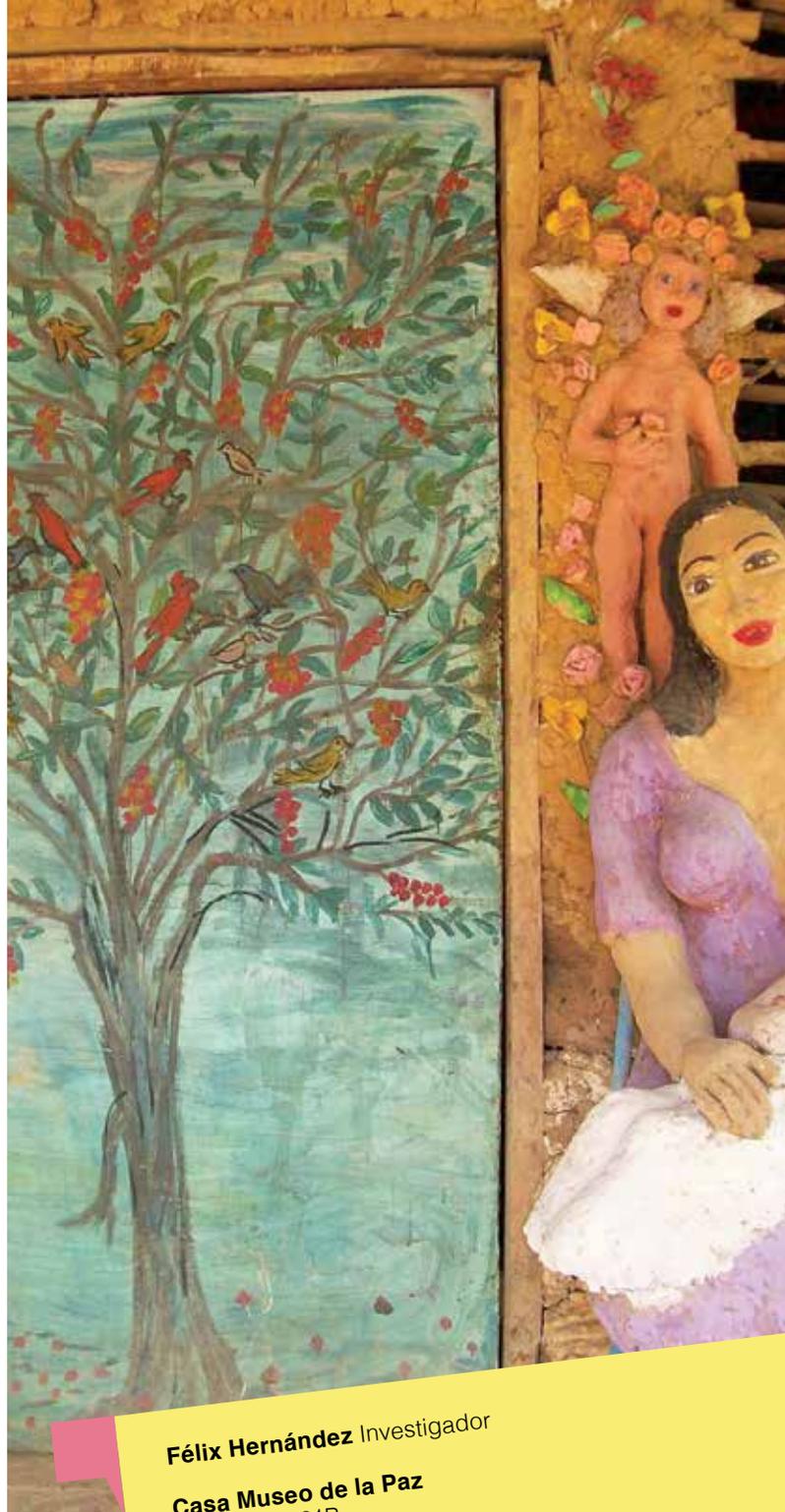
algo para los demás, sin egoísmo”. Y si es el barro el material que Rosa Vegas ha escogido para ofrecernos este universo encantatorio es porque, como bien ella nos advierte: “La arcilla, el barro, es algo diferente, te da la sensación de tocar, de hacer, de amasar, de amar. Para mí el barro es único, puedo hacer una figura completa, sus músculos, sus miembros, los pongo uno sobre otro, uno al lado del otro, hago parejas amándose, porque el amor lo es todo”. Y así como sus esculturas, su museo de barro, de bahareque deberíamos decir, es el compendio de una vida hecha obra.

## REFERENCIAS *bibliográficas*

Todas las citas son tomadas de : Zhelma Portillo (2013). *Rosa Vegas. Espacio Habitado*, IARTES, Caracas, Venezuela



Espacio interior de la Casa Museo de La Paz



**Félix Hernández** Investigador

**Casa Museo de la Paz**  
Parcela No 61B  
Sector El Viñedo, Barcelona  
Edo. Anzoátegui

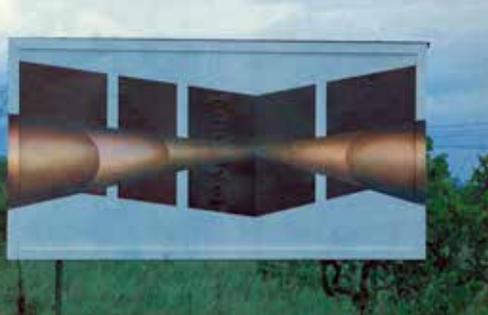


*Arte en la carretera:*

# MUSEO VIAL RENOVABLE "RAFAEL BOGARÍN"

*Crónica de un Museo en movimiento*

*Texto: Alejandro Ruiz Salamanca*



Susy Igllicki



Alirio Palacios



Antonio Amaral

Recientemente, gracias a una generosa donación de libros que el **Sistema Nacional de Museos de Venezuela** recibió de la reconocida investigadora, curadora y museóloga venezolana **Élida Salazar** [ver Museos.VE #25], pudimos visitar la historia de una de las iniciativas más particulares de la historia del arte en espacios públicos en nuestro país a través de la publicación *Arte en la carretera: Museo Vial Renovable “Rafael Bogarín”*, editada por el Departamento de Relaciones Públicas de Lagoven, desaparecida empresa filial de Petróleos de Venezuela, S.A.

Este impreso, publicado en 1982 –el mismo año de la génesis del Museo Vial- como parte de la colección **“Cuadernos Lagoven”**, recoge de manera honesta y diáfana gracias a la pluma de **Juan Carlos Palenzuela** todo el proceso de concepción y montaje del espacio cultural mediante el cual la pintura se apropió del no-lugar que pueden constituir las áridas inmediaciones de la llamada “Ruta del Sol”, la vía que comunica a El Tigre y Ciudad Bolívar.

El **Museo Vial Renovable “Rafael Bogarín”** consistió en **26 obras** originales de **25 creadores** venezolanos y extranjeros pintadas directamente sobre vallas de metal de dos metros de altura por cuatro metros de largo, las cuales fue-

ron dispuestas a los lados de la carretera en un recorrido de más de 120 kilómetros entre las mencionadas poblaciones orientales, donde silenciosamente fomentaron día a día la sensibilidad artística en los miles de usuarios de la ruta, choferes y pasajeros por igual.

El Museo Vial nació gracias al imaginario y a la perseverancia de su epónimo y principal promotor, Rafael Bogarín, artista grabador nacido en 1946 en la localidad de El Tigre, quien para el momento residía en la ciudad de Nueva York, en los Estados Unidos. Bogarín despertó a esta idea durante sus visitas a Venezuela, gracias a la especial sensibilidad que le otorgaba el ser oriundo de esas tierras.

Sobre esto, Palenzuela reporta la justificación en las propias palabras del impulsor: “Hace unos años, de viaje por la carretera vi una valla comercial y pensé que podía pintar una obra en ella. Una obra mía o varias obras mías sobre las vallas. Todavía no se me ocurría lo del museo vial. De regreso a Nueva York sigo pensando, pero individualmente, sobre la valla. La idea estaba allí, pero no la trabajaba con intensidad. Nuevamente paso por la carretera y me viene la idea de la valla una vez más. Y me pregunto: ¿por qué en vez de una valla mía, no se pintan muchas vallas de varios pintores? En-

Edgar Correal



Edgar Sánchez



Jacob Meyerowitz





Carlos Cruz-Diez



Carlos Hernández Guerra



Charles A. Nitti

tonces pienso en el museo como reunión de obras. Ahora si tenía una idea muy fuerte. Después pensaba en crear una especie de museo y por tanto entendía que debía ser un conjunto de artistas participantes.”

Luego de haber cristalizado el proyecto concienzudamente, Bogarín se lo presentó al entonces titular del Ministerio de la Cultura, el poeta Luis Pastori, quien le brindó su completo apoyo para su desarrollo. Una vez obtenida la luz verde, el artista puso en movimiento la convocatoria de artistas y demás detalles logísticos para conformar un gran taller de arte colectivo -abierto al público- en el patio y salón principal del Club de Leones de El Tigre. En un despliegue sin precedentes para el momento, Bogarín coordinó acciones y esfuerzos en la labor mancomunada de artistas y comunidad para la iniciativa del Museo Vial.

Durante una semana completa, el cartel de artistas trabajó conjuntamente de manera *ad-honorem*, ya que cada uno de ellos donó su obra al Museo Visual. Sus actividades, según describe Palenzuela en su libro, se desarrollaron en un “ambiente de feria artística y franca camaradería”, rodeados diariamente de música típica, comida y el cálido recibimiento de los habitantes de El Tigre, con quie-

nes los creadores “establecieron unos lazos de fraternidad intensos y sinceros como pocas veces puede observarse”.

En el grupo de pintores internacionales se encontraban Rodolfo Abularach (Guatemala), Tabo Toral (Panamá), Rafa Fernández (Costa Rica), Antonio Amaral (Brasil), Nassos Daphnis (Grecia), Benjamín Levy (Israel), Jacob Meyerowitz (Inglaterra), Mario Toral (Chile), Omar Rayo y Edgar Correal (Colombia), Paul Davis, Charles A. Nitti y Ronald Christensen (EE.UU.) La representación nacional estuvo a cargo de Margot Römer, Susy Igllicki, Carlos Cruz-Diez, Pedro León Zapata, Luis Guevara Moreno, Alirio Palacios, Edgar Sánchez, Carlos Hernández Guerra, José Antonio Dávila, José Campos Biscardi, Roberto González y, por supuesto, Rafael Bogarín. Una nota triste fue la desaparición física de la chilena María Luisa Pacheco, quien falleció poco antes de participar en la materialización del Museo Vial. En su homenaje, la que sería su valla se levantó en blanco, firmada por sus colegas y amigos.

Gracias a las páginas de este maravilloso libro podemos reconocer, entonces, que el fenómeno del Museo Vial se dio en dos dimensiones: la primera, en la interacción artistas-población, y la segunda, en el diálogo entre la valla y los

Rafael Bogarín



Omar Rayo



María Luisa Pacheco





Nossos Daphnis



Pedro León Zapata



Mario Toral

usuarios de la “Ruta del Sol”. Si bien los artistas siempre estuvieron concientes de la inevitable cualidad efímera que tendrían sus obras, al estar inexorablemente expuestas a los inclementes embates del clima del oriente venezolano, el maravilloso trato que recibieron de sus huéspedes sería algo que llevarían con ellos para siempre.

Al respecto, Palenzuela explica: “Una cualidad de las vallas para este museo es que fueron pintadas en el lugar por los artistas. Ello dio un carácter muy especial a la relación público-pintor. El interés de la población de El Tigre por sus ilustres visitantes fue algo que desbordó toda idea preconcebida. Fue un nexo tan intenso que no lo podrán fácilmente los tigrenses y los pintores”.

**El Museo Vial Renovable “Rafael Bogarín”**, inaugurado el domingo **23 de mayo de 1982** por el Presidente Luis Herrera Campíns, tal vez sin proponérselo, marcó un hito en la historia museológica venezolana. Transformó el monótono transitar de la carretera El Tigre-Ciudad Bolívar al complementar el paisaje natural con obras de arte de importantes exponentes a nivel nacional e internacional; abrió las fronteras de El Tigre y los corazones de sus habitantes; enriqueció la experiencia de todos los pintores que

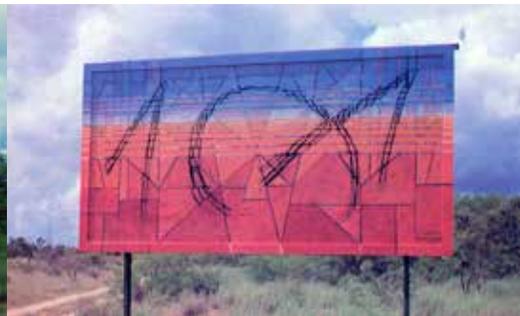


Rodolfo Abularach



José Antonio Dávila

Tabo Toral



José Campos Biscardi



Rodolfo Abularach





Rafa Fernández



Ronald Christensen



Luis Guevara Moreno



Artistas participantes en el Museo Vial Renovable "Rafael Bogarín"

participaron en él y reivindicó la importancia de brindar valioso conocimiento artístico a la provincia.

Las palabras que el mismo Rafael Bogarín brindó a la prensa con respecto a la ejecución del Museo Vial todavía resuenan, colmadas de vigencia, aún después de más de dos décadas: "Es importante saber que sí tenemos ingenio para realizar proyectos a nivel mundial, que no estamos obligados a ser segundos, que no tenemos que esperar que las ideas nos lleguen de afuera para aceptarlas".

## REFERENCIAS *bibliográficas*

- 1- PALENZUELA, Juan Carlos: "Arte en la carretera: Museo Vial Renovable 'Rafael Bogarín'" (1982). Cuadernos Lagoven.

Margot Römer



Paul Davis



Este libro puedes consultarlo en el CEDIM

Museo Universitario Jacobo Borges- UNEARTE  
Av. Sucre, Parque Ali Primera,  
Gato Negro- Catia.



## ***Gabriela Gil Verenzuela***

*Directora del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble*

"AL ESTADO LE CORRESPONDE  
CONSERVAR, RESTAURAR Y LLEVAR  
ADELANTE UNA FUNCIÓN DE  
DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO PÚBLICO"

*Texto: Nany Goncalves*

*Fotografías: Archivo Gabriela Gil Verenzuela*

## EL CENCROPAN

El **Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM)**, se encuentra adscrito a la Subdirección General de Patrimonio Artístico del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Este centro fue creado en **1963**, producto de la necesidad de conservar y restaurar las colecciones de arte del Estado mexicano, para su exhibición en los distintos museos que forman parte del INBA así como en otros espacios museales del país.

Su función principal es atender el patrimonio artístico del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en lo que se refiere a la catalogación, conservación y restauración de los acervos de los **17 museos** y dependencias adscritos al instituto, así como la **obra mural de siglo XX** y todas las obras ubicadas en las representaciones diplomáticas del estado mexicano. El centro también ofrece asesorías y servicios en materia de conservación y restauración a otros museos, instituciones y personas que posean colecciones, ya sean de carácter público o privado. **En México hay más de 3.000 museos**, atendemos como prioridad a esos 17 porque son los que forman parte del INBA.

El Centro funciona en una edificación colonial del siglo XVII que fue el primer convento jesuíta, antiguo Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, en el centro histórico de la ciudad de México. La infraestructura, declarada monumento, ha sido adaptada con la autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

### ¿A quién corresponde la atención del patrimonio?

El marco jurídico e institucional que orienta las acciones en el ámbito de la conservación y la restauración que realiza el CENCROPAM, tienen su fundamento en la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Ar-



Restauración de obra de caballete.

tísticos e Históricos (1972), la cual divide la atención del patrimonio entre dos entes competentes. De este modo, todas las colecciones y sitios arqueológicos dependen del INAH, colecciones de arte prehispánico, sitios arqueológicos y monumentos hasta el siglo XIX; y todas las colecciones de siglo XX y XXI las atiende el INBA. En México, una buena parte de los museos tienen conservadores dentro de su plantilla, pero la labor de restauración a las colecciones de los museos del INBA es practicada por Ley por el CENCROPAM.

La atención del patrimonio debe ser una política de Estado, éste debe tener un papel preponderante, para eso tiene que crear líneas y acciones muy claras de atención patrimonial. Al Estado le corresponde conservar, restaurar y llevar adelante una función de difusión del patrimonio público. En este sentido, es importante reafirmar el concepto de patrimonio y lo que cada ciudadano entiende por patrimonio, la gente debe saber qué tiene, qué les pertenece y cómo y en qué condiciones está. Por eso es muy importante ser transparente en la gestión patrimonial.



Sede del CENCROPAM. México, Distrito Federal.

### **¿El CENCROPAM ofrece programas de formación?**

El CENCROPAM es un Centro operativo donde se realiza la investigación en materia de restauración y se ejerce la práctica de la restauración, nosotros no formamos, los restauradores se forman en escuelas en su mayoría públicas. Por ejemplo, el Instituto Nacional de Antropología e Historia tiene dos escuelas: la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) y la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), donde se ofrece la licenciatura en Restauración (en América Latina es la más antigua, data de 1967). Después hay otras fuera del D.F. como la Escuela de Restauración de Occidente (ECRO), en Guadalajara y la de San Luis, Po-

tosí. Una vez que están graduados y son profesionales, el Centro selecciona y contrata para llevar adelante trabajos de restauración en las distintas colecciones. Antes de 1970 los restauradores se formaban en la práctica, eran artistas visuales o gente que había estudiado otras carreras y habían llegado al mundo de la restauración por otras vías.

El CENCROPAM tiene en este momento un área de capacitación y formación, pero no curricular formal, es decir nosotros no somos una universidad. Damos cursos de actualización en el ámbito de la restauración a través de intercambios con diversas instituciones, entre ellas, la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Mu-

seografía (ENCRyM), conocida más en América Latina como la Escuela de *Churubusco*. Estos cursos especializados están dirigidos a restauradores que tienen la experiencia práctica y una base teórica, pero necesitan actualizar sus conocimientos. Lo que estamos tratando de hacer es actualizarlos en teoría de la restauración y la aplicación de otras áreas de conocimiento, porque la restauración es un ámbito que necesita de la interdisciplinaridad.

### ¿Conservar o restaurar?

En el ámbito de la restauración cada día se comprueba más que la menor intervención posible es la que más garantiza el cuidado del bien. Es decir, se restaura cuando es necesario o cuando está en juego la pérdida o estabilidad material de la obra. Si no es necesario restaurar no hay que intervenir.

Desde el CENCROPAM intentamos hacer una atención integral al patrimonio. Estamos luchando más bien por el ámbito de la conservación, es decir, que los museos tengan consciencia de que sus colecciones requieren de tratamientos preventivos. Conservar hoy es prevenir el mañana, si nosotros conservamos podemos prevenir una restauración a futuro. En este sentido, tenemos un área de servicios a museos que consiste básicamente en realizar diagnósticos y dictámenes de cuál es el estado de conser-

Laboratorio del CENCROPAM



vación de las obras. La idea es ir haciendo paulatinamente planes de conservación, monitorear constantemente las obras que son solicitadas con frecuencia dentro de los planes de la gestión de exposiciones, a fin de evitar accidentes durante su traslado. Porque son precisamente estas obras, consideradas las más emblemáticas o las más importantes, las que sufren con más frecuencia.

Es importante hacer diagnósticos, analizar realmente qué es lo que necesita intervención y qué es lo que con un tratamiento de conservación preventivo pueden ser solucionado. En la mayor parte de los casos los accidentes son humanos, quizás porque los profesionales de museos no manipulan bien las obras o las dejan en espacios que no son los más adecuados para su resguardo. Es importante llamar la atención de los profesionales de los museos sobre el cuidado que hay que tener. Este ámbito de conservación preventiva es el que hay que reforzar. Hemos visto maravillas que se pueden hacer en la restauración, pero es importante tratar de evitar estas intervenciones teniendo un cuidado de los objetos. Allí está la clave de la atención al patrimonio.

En el ámbito de la conservación preventiva es muy importante la gestión de las colecciones. ¿Qué significa un proceso de gestión? Significa saber qué tengo y cómo lo tengo. Después de identificar qué tengo y cómo lo tengo entonces vamos al cuidado de esas piezas, pero no solamente en el momento de exhibición, si no también en el momento de su traslado y almacenamiento.

### ¿Cómo se abordan los procesos?

Cuando un museo planifica una exposición elabora un guión científico y una lista de obras; un guión museográfico, donde se especifica qué se va exhibir, dónde se va exhibir, y de qué manera. Comenzamos haciendo un diagnóstico tanto de las piezas solicitadas en préstamo como de los espacios de exhibición, para saber si cuentan con

las condiciones climáticas adecuadas. Ese diagnóstico habla del estado de conservación de las piezas, de las huellas que ha dejado el paso del tiempo. No es lo mismo una obra del siglo XIX que una obra contemporánea, aunque estamos teniendo muchos más problemas con estas últimas porque los artistas en sus procesos creativos utilizan técnicas que no son las más adecuadas para la conservación de las obras y materiales que no son perdurables, enfrentan a los conservadores a problemas que no siempre tienen solución.

El mundo de la restauración siempre tiene retos, lo más antiguo es lo más conocido, lo más estudiado. A veces el problema con las obras más antiguas es la cantidad de intervenciones, hay obras que han sido muy intervenidas, un poco debido a esa visión que había antes en la que prevalecía la restauración por sobre la conservación preventiva.

La documentación de esos procesos la tiene el centro, el expediente completo con los dictámenes, el diagnóstico y las intervenciones. El museo tiene un resumen de este expediente en un informe que se le envía, pero nosotros tenemos la historia del objeto en detalle.

En el registro de colecciones son varios los criterios que se manejan. En los últimos años ha habido grandes avances en todo lo que se refiere al proceso de gestión y documentación de colecciones y de acervos patrimoniales, hay experiencias muy buenas. Por ejemplo la Biblioteca de Washington, resguarda documentos y libros que definitivamente no sólo tienen un desarrollo histórico sino también artístico. En el CENCROPAM utilizamos el **Object ID**, un sistema estandar propuesto por la UNESCO para la identificación de objetos, este sistema es utilizado también por la Fundación Getty. A lo largo del tiempo cada museo ha hecho su propio registro y sistema de inventario. Sin embargo, aunque ellos lleven su propio sistema, porque quizás se manejen mejor con ese sistema para ubicar, identificar e investigar sus colecciones, el registro central



Laboratorio Biodeterioro

lo lleva el CENCROPAM. El número único de registro lo otorga el Centro, es el que permite el préstamo entre museos.

En el proceso tradicional, los museos solicitan la validación por escrito a través de un oficio acompañado de la lista de objetos con las características. Nosotros hacemos el dictamen técnico para conocer el estado de conservación, generalmente las piezas ingresan directamente a los talleres del centro, cuando son piezas muy grandes se hacen *in situ*, para evitar el traslado. Finalmente asignamos el número y el objeto regresa con su validación y número asignado. En este momento nos encontramos migrando el sistema, porque era un sistema obsoleto y ahora con las nuevas tecnologías está caduco. Al migrar esta plataforma los museos van a poder consultar y hacer solicitudes *on line* dentro de todo el sistema del Instituto Nacional de Bellas Artes.

### ¿Cuántas personas trabajan en el centro?

El Centro tiene alrededor de 150 personas. De éstas, 110 son personal fijo, trabajan en los distintos talleres de restauración y en los talleres técnicos como preparación y embalaje de obras. Nosotros no solamente restauramos, si-

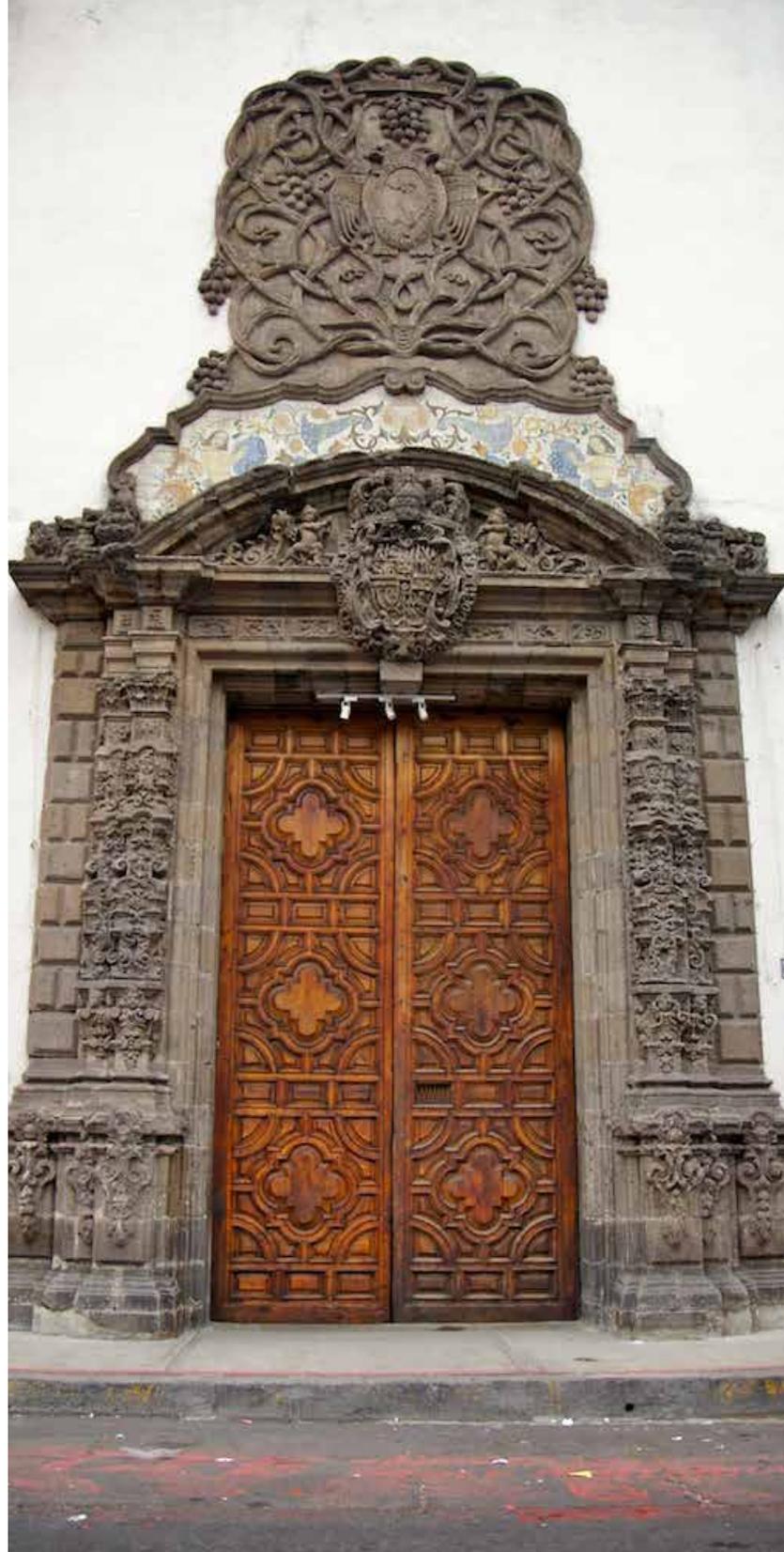
no también hacemos la parte de conservación preventiva, embalaje y preparación de las obras que itineran.

Es un equipo multidisciplinario integrado por conservadores, restauradores y registradores. En la parte técnica hay talleres de carpintería, evanistería para la atención de mobiliario y colecciones de artes decorativas; especialistas en embalaje, museógrafos, comisarios.

La labor del comisario es bien importante porque son los que acompañan las obras en todo momento. Hemos podido constatar que muchos de los problemas que presentan las obras ocurren durante el traslado, si el embalaje no está bien hecho o si la manipulación de la caja no es supervisada. Los comisarios que viajan con las obras generalmente son asignados por el Centro, para realizar esta tarea se necesita tener experiencia.

### ¿Hay alguna política con respecto a las colecciones privadas?

Con las colecciones privadas, los coleccionistas se acercan generalmente al Centro, al igual que lo hacen los museos, realizan sus solicitudes de restauración, solicitan dictámenes sobre el estado de conservación de las piezas y se les propone un presupuesto. Esos servicios se les cobran a las instituciones privadas, a los museos del instituto se le cobran sólo los materiales. Los museos tienen que prever un porcentaje de su presupuesto anual para la conservación y restauración de sus acervos y edificios, ha sido una batalla bastante ardua porque los museos muchas veces no lo tienen contemplado y utilizan la mayor parte de su presupuesto para la realización de exposiciones. Es importante que los directores, como garantes del patrimonio que son, tengan presente que si los acervos no están conservados y mantenidos no pueden hacer exposiciones.



## RETOS

El primer reto es desarrollar y poner en uso la plataforma, para que los museos puedan hacer su solicitud y búsqueda on line, esto en sentido del registro y la catalogación de los acervos. La dictaminación de obra si tiene que seguir siendo presencial, para poder verificar el estado de conservación y las características del objeto. Además como en el 2010 se creó un laboratorio de biodeterioro, que-remos ir incorporando los análisis biológicos y químicos. El segundo reto es migrar completamente todos los registros patrimoniales ala nueva plataforma digital y poder cumplir con un mandato de Ley que es tener al día el registro de todas las colecciones patrimoniales públicas y privadas.

El tercer reto es completar el equipamiento de las nueve bodegas con las que cuenta el CENCROPAM, actualizar los sistemas de clima (algunos de ellos tienen ya cinco años) y de seguridad.

Son retos tecnológicos para poder hacer la labor que hacemos de una manera mucho más exhaustiva y precisa, porque el ámbito de restauración no es solamente un trabajo artístico, un trabajo que tiene que ver con lo visual, es también un trabajo científico. Son retos de equiparación tecnológica, de poder llevar adelante procesos que nos permitan ir un poquito más rápido para poder atender más solicitudes.

Finalmente, la visión de la conservación preventiva, para eso necesitamos la vinculación con los directores de los museos, los jefes de registro y con la sociedad civil como parte activa en la conservación del patrimonio. ■



**Gabriela Gil Verenzuela**  
Lic. en Artes de la UCV  
Potsgrado de Gestión de Políticas Culturales  
Maestría en Estudios de Arte  
Directora del Centro Nacional de Conservación y  
Registro del Patrimonio Artístico Mueble (México)

# MUSEO AFRO BRASIL

*Un concepto en perspectiva*

*Texto y fotografías: Emanuel Araujo*

La creación del **Museo Afro Brasil** se concretó como resultado de más de dos décadas de investigaciones y exposiciones exhibiendo como negro a quien negro fue y a quien negro es en Brasil, desde los siglos pasados hasta los días actuales.

Crear un museo que pudiera registrar, preservar y argumentar a partir de *la mirada y de la experiencia del negro* la formación de la identidad brasilera fue el desafío de un equipo de consultores, especialistas en museología, historia, antropología, artes y educación, contra una colección inicial de **1100 obras**, entre pinturas, esculturas, grabados, de artistas brasileiros y extranjeros, además de fotografías, libros, videos y documentos, para delinear el hilo conductor de este ambicioso proyecto, ya con algunas premisas definidas, pero todavía con mucho por trabajar para tornarlo en una realidad consolidada.

En el punto de partida existía la certeza de que no se podría contar esa historia por una visión oficial ya esquiva, que insiste en minimizar la herencia africana como matriz formadora de una identidad nacional, ignorando una saga de más de cinco siglos de historia y de diez millones de africanos explotados en la construcción de este país. Desde la perspectiva del negro, este no es un proceso exclusivo de Brasil, pues su presencia, aquí en las Américas, es indisoluble de la experiencia de desarraigo de millones de seres humanos producto de la esclavitud. Así, asumiendo esta perspectiva, el Museo Afro Brasil, siendo un



Sala: Trabajo y esclavitud

museo brasileiro, no puede dejar de ser también de la *diáspora africana* en el Nuevo Mundo.

Es la esclavitud que, en la diáspora, fuerza el contacto y el intercambio entre miembros de diferentes naciones africanas y produce las más diversas formas de asimilación entre sus culturas y la de sus señores, así como resistencia a la dominación que éstos les imponen. Como un museo de la diáspora, el Museo Afro Brasil, por lo tanto, registra no sólo lo que de africano todavía existe entre nosotros, lo que aquí fue confiscado, vestido y transformado por las manos y por el alma del negro, salvaguardando todavía el legado de nuestros artistas —y fueron muchos, anónimos y reconocidos, los que en ese proceso de mestizaje étnico y mestizaje cultural contribuyeron a la originalidad de nuestra brasilidad—.

Sin embargo, no se puede olvidar que la cultura mestiza que se forma en diáspora involucra relaciones entre desiguales,

tratándose de señores y esclavos. Desde las perspectiva del negro, esta es una historia de larga y penosa labor, de incertidumbres, incomprendiones e inconsciencia, que todavía hoy persiste en la mentalidad de parte de la élite brasilera. No es sólo una historia de prejuicios, racismo y discriminación, es, sobre todo, una historia de exclusión social de las más dañinas y permisivas, en ese abismo de las desigualdades creadas y cristalizadas en Brasil como una herencia de la esclavitud.

El Museo Afro Brasil tiene, pues, como misión principal la desconstrucción de estereotipos, de imágenes distorsionadas y expresiones ambiguas sobre personajes y hechos históricos relativos al negro, que ciernen sobre ellos oscuras leyendas que un imaginario perverso aún hoy inspira, y actúa silenciosamente en nuestras cabezas, como una guillotina, lista para entrar en acción cada vez que se vislumbra alguna conquista que represente cambios o el reconocimiento de la verdadera contribución del negro a la cultura brasilera.

Este museo pretende unir historia, memoria, cultura y contemporaneidad, entrelazando esas vertientes en un único discurso, para narrar la heroica saga africana, desde antes de la trágica epopeya de la esclavitud hasta nuestros días, incluyendo todas las contribuciones posibles, los legados, las participaciones, revueltas, gritos y susurros que tuvieron lugar en Brasil y en el circuito de la diáspora negra. Un museo que refleja una herencia en la cual, como un espejo, el negro pueda ser reconocido, reforzando la autoestima de un

pueblo excluido y con una identidad fragmentada, que busca en la reconstrucción de su autoimagen la fuerza para vencer los obstáculos para su inclusión en una sociedad cuyos fundamentos sus ancestros nos legaron.

El Museo Afro Brasil es, por lo tanto, un museo histórico que habla de los orígenes, atento a identificar en la ancestralidad la dinámica de una cultura que renueva la exclusión. Un centro de referencia de la memoria negra, que reverencia la tradición que los ancestros supieron guardar, reconoce los héroes anónimos de grandes y pequeños combates, y los negros ilustres en la esfera de las ciencias, letras y artes, en el campo erudito y popular. Un museo que expone con rigor y poesía ritos y costumbres que traducen otras visiones del mundo y de la historia, fiestas que evidencian el encuentro y la fusión de culturas luso-afro-ameríndias para formar la cultura mestiza del Nuevo Mundo, pero que también registra las innovaciones de la cultura negra contemporánea en la diáspora. Un museo de arte, pasado y presente, que reconoce el valor de la recreación popular de la tradición, que reafirma el talento negro erudito, en las artes plásticas y en las artes escénicas, en la música como en la danza.



Sala: Religiosidad Afro-Brasileira



Sala: Sagrado y Profano

Sobre todo, el Museo Afro Brasil es un museo contemporáneo, en que el negro de hoy pueda reconocerse. Un museo que integra los anhelos del joven negro y pobre a su programa museológico, contribuyendo a su formación educativa y artística, pero también a la formación intelectual y moral de negros y blancos, ciudadanos brasileiros, en beneficio de las generaciones que vendrán. Un museo capaz de colaborar en la construcción de un país más justo y democrático, igualitario desde el punto de vista social, abierto a la pluralidad y el reconocimiento de la diversidad en el plano cultural, pero que también sea capaz de reanudar los lazos con la diáspora negra, promoviendo intercambios entre la tradición, la herencia local y la innovación global.

Un Museo que está en la más grande ciudad brasileira y una de las mayores del mundo, la cual, por ser ella misma multicultural y multirracial, es un lugar ideal para concretar esa utopía, asumiendo una tarea pionera en la creación de una institución que pueda servir como instrumento pa-

ra repensar el concepto de inclusión social, y espejo para reflejar una sociedad finalmente dispuesta a incorporar al otro en sus diferencias. Al final, fue en esta ciudad de São Paulo que la herencia de sangre, sudor y lágrimas de africanos supo conservar el patrimonio de su cultura y su memoria irguiendo los quilombos de Jabaquara y de Saracura y generó personalidades como André Rebouças y Luis Gama, ciudadanos negros, héroes brasileiros en la lucha contra la esclavitud. ■

**Nota:**

Este artículo ha sido traducido textualmente para ser publicado en Museos.ve, el original se encuentra en idioma portugués.

**Emanoel Araujo**

Director Ejecutivo y Curatorial del Museo Afro Brasil

**Museo Afro Brasil**

Av. Pedro Álvares Cabral. Parque  
Ibirapuera. Puerta 10

São Paulo, Brasil

Teléfono: 55 11 3320 8900

<http://www.museuafrobrasil.org.br/>



# #BUENASPRÁCTICASENELMUSEO

*Una manera de compartir contenidos*

*Texto: Nany Goncalves*

*Fotografías: Alejandro Ruíz Salamanca y Archivo Sistema Nacional de Museos*

El creciente uso de las redes sociales y la tecnología móvil ha hecho que su incorporación forme parte de la evolución natural de cualquier institución que quiera comunicarse de manera óptima con sus usuarios. Los **Museos** no son la excepción y es por eso que han comenzado a integrarlas con el fin de acercarse a su público y atraer a otros grupos.

El alcance que tienen estas plataformas, la accesibilidad e inmediatez que las caracteriza, han hecho de ellas el medio predilecto para comunicarse, sumando cada días más usuarios en un entorno participativo con servicios personalizados, que permiten crear y compartir contenidos, etiquetar, conversar y expresar opiniones.

Sin embargo, las redes sociales ofrecen otras ventajas para el **Museo**, al ser entornos de relación y colaboración, pueden ser utilizadas como herramientas para la transferencia de conocimiento, la co-creación de contenidos, la actualización y el intercambio de experiencias. Al mismo tiempo pueden contribuir al establecimiento de un conjunto de valores y normas compartidas que identifiquen y orienten a los profesionales en sus modos de hacer (prácticas), es decir, pueden ayudar a fomentar una “cultura organizacional”.





Sistema Nacional de Museos- Venezuela

#buenaspracticasenelmuseo Aleja lo más que se pueda áreas de comida y basura de las salas y el depósito del museo.



Ya no me gusta · Comentar · Compartir · 25 4 · 8 de octubre a la(s) 16:58 ·

 [www.facebook.com/museosdevzla](http://www.facebook.com/museosdevzla)

Es por eso que desde el mes de junio, el **Sistema Nacional de Museos de Venezuela**, como parte de su presencia en espacios como Facebook y Twitter, creó **#buenaspracticasenelmuseo**, una iniciativa que tiene como objetivo compartir contenidos virtuales con los usuarios, a través de publicaciones cuyos temas giran en torno a prácticas museísticas como registro, documentación, conservación, investigación, seguridad y museografía. **#buenaspracticasenelmuseo** ofrece, en menos 140 caracteres, contenidos que aunque básicos no dejan de ser fundamentales para el correcto ejercicio profesional y la preservación del patrimonio museológico, pues muchas veces la cotidianidad lleva nuestras acciones al extremo de lo obvio, sin detenernos a pensar en lo que hacemos.

**#buenaspracticasenelmuseo** busca crear patrones de conducta que pueden ser reconocidos, transmitidos e incorporados a la cultura organizacional de la institución, con la finalidad de mejorar el trabajo individual y grupal, identificar problemas y buscar soluciones. Es también una manera de crear compromiso en el personal, motivarlo a formarse y a contribuir con sus acciones en la custodia del patrimonio museológico, pero para eso es importante que cada trabajador tenga claro cuál es la misión del museo, lo que significa y lo que queremos que sea. ▀

*#buenaspracticasenelmuseo son cambios sencillos que pueden contribuir a un mejor funcionamiento del museo.*

Busca la etiqueta **#buenaspracticasenelmuseo** en @museosdevzla y síguenos



# ULPIANO JIMÉNEZ CRUZ e ISIDRO MARCOS MENÉNDEZ

*“Aquí la gente muere anónima, no recuerdan a nadie, nos hemos vuelto egoístas”*

*Texto: Nany Goncalves*

*Fotografías: Ulpiano Jiménez, Archivo CINAP- GAN, Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Diez y Diana Silva*

**Ulpiano e Isidro** tienen una larga trayectoria como **pintores de rótulos** para exposiciones en museos y galerías del país. El **rotulista**, como también se conoce a quien se desempeña en esta área, es un profesional especializado en la reproducción a escala de elementos gráficos y textos, mediante el uso de diversos materiales. La actividad requiere del dominio de las técnicas e instrumentos de rotulación, el manejo de criterios estéticos, conocimientos de dibujo, color, calco y destreza manual.

Lamentablemente, hoy en día son pocos los que se dedican a este oficio, debido a que la tecnología ha ido desplazando al pintor de rótulos y cada vez más los viniles (letras autoadhesivas), la gigantografía y otras técnicas de impresión se han ido apropiando de los espacios, dejando para los que aún practican este oficio aquellas superficies que por sus características dificultan el uso de estos medios. Es por eso que hemos querido entrevistar a Ulpiano y a Isidro, para brindar un humilde pero bien merecido reconocimiento a quienes, como ellos, se destacaron en este arte.

## Ulpiano

### ¿Cómo aprendió este oficio?

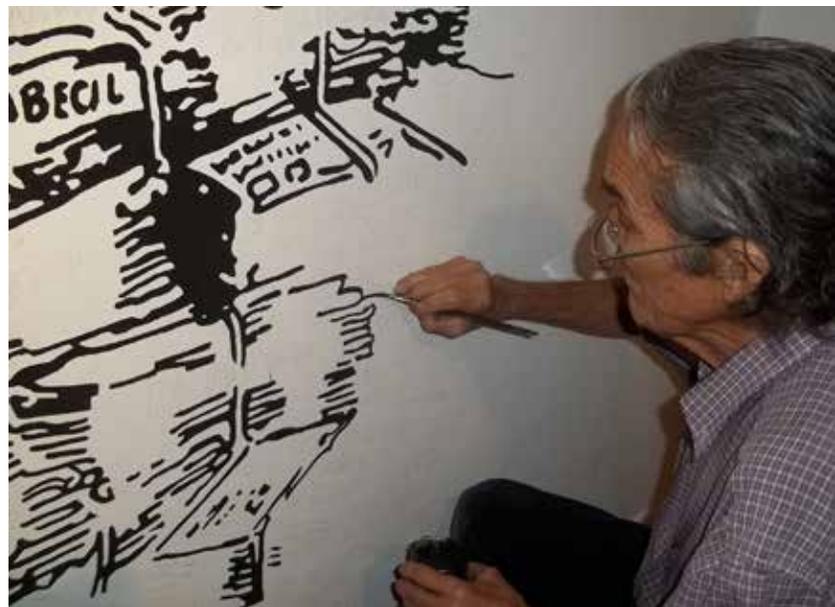
Yo soy de Cumarebo, estado Falcón, nací el 8 de abril de 1938. Soy de un pueblo que se llama La Ciénaga. En lo pueblos todos los campesinos tienen un almanaque de Rojas y Hermanos, lo compran anualmente cada diciembre en la Plaza Bolívar, porque ese almanaque te dice todo: los meses de lluvia, los pases de luna, los santos. El día que yo nací correspondía a Ulpiano, un jurista romano. Cuando me fui a casar, como no tenía un nombre cristiano, el señor que me sacó la partida de nacimiento decidió ponerme Isidro. No es ni malo si piensas en las fiestas que se hacen en Madrid en honor a San Isidro, patrono de la ciudad. Y de allí viene mi nombre Isidro Ulpiano Jiménez Cruz.

Comencé a trabajar desde muy joven. Llegué a Caracas en el año **1951**, me trajo la empresa Publicidad Vepaco. Recuerdo que como yo era el más flaquito, me montaban en una grúa para que le colocara los bombillos a un anuncio ubicado en Sabana Grande, que daba la temperatura de Caracas. Era el año 1954.

En Vepaco aprendí el oficio de **rotulista**. Me formé en el día a día, lo que llaman el “vente tú”, porque cuando uno iba a hacer un trabajo le decían: Mira, vente tú, vente tú y vente tú. Trabajaba en la avenida principal de Los Ruices, muy cerca estaba el Instituto de Diseño Neumann y el Instituto Nacional de Capacitación Educativa (INCE). En esa época daban clases Gego, Leufert, todos esos maestros diseñadores.

Cuando tenía 24 años, me inscribí en los cursos libres de la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas. Allí conocí a Manuel Quintana Castillo, Alirio Rodríguez, Pedro Ángel González, Zapata, entre otros. Formé parte de un grupo de jóvenes pintores que se llamaba “*El Zapato Roto*”, éramos unos veintinueve artistas y nos reuníamos en las cercanías del Museo de Bellas Artes, debajo del puente.

Exposición *Claudio Graftas*.  
Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Diez. 2013



Era la época de la guerrilla, el que no era comunista no estaba en nada. A Roberto González una vez se lo llevó la policía por una obra que se llamaba *La Pared* que tenía escrita una consigna. Nosotros hicimos exposiciones en el 23 de enero, en Los Bloques, en La Cañada, en la Sociedad Maraury en Petare, organizamos muchas actividades.

Expuse dos veces en los Salones Oficiales. También participé en las ediciones de 1965, 1966 y 1967 de la *Exposición Nacional de Dibujo y Grabado*, de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, y en el 3° y 4° *Salón de Jóvenes Pintores*. No pude seguir porque no me dieron la beca que Manuel Quintana Castillo nos había ofrecido, al final se la dieron a una gente de *El Pez Dorado*. No se puede trabajar en una cosa y a la vez pintar.

## ¿Cómo comenzó a trabajar con los museos?

Realmente no recuerdo cómo fue, pero en los años setenta ya hacía trabajos en los museos. Creo que fue con “El Flaco” Domingo Álvarez, nosotros somos muy amigos. Recuerdo que trabajé con él en la primera exposición que se hizo en los espacios del Banco Consolidado. “El Flaco” Álvarez necesitaba que le hiciera unas letras. Pero eran bloques de letras lo que él quería, así que le dije: “mira yo tengo un amigo que es serígrafo, Jesús Echenique, él es quien puede hacer ese trabajo” sólo un hombre como Echenique, con esa contextura y fuerza en los brazos podía hacer ese trabajo a la perfección, usando unos bastidores inmensos para imprimir en vertical todo ese texto, que ocupaba la doble altura de una pared normal.

Isidro y yo hemos trabajado en todos los espacios expositivos que han habido aquí en Venezuela, en museos, en galerías. Como éramos los únicos que hacíamos ese tipo de trabajo, trabajamos en casi todos los museos del país.



Exposición de Félix Beltrán. *Marcas. Identidades Gráficas*. Museo de la Estampa y el Diseño Carlos Cruz-Diez. 2007

## ¿Y de quién aprendió más?

De “El Flaco” Domingo Álvarez. Una vez estaban en proceso de montaje, llamé a un mortal cualquiera que estaba cerca, colocó la obra y le preguntó: ¿Cómo vez tú la obra allí? Párate bien, como si vinieras al museo a ver esa obra”. El tipo le contestó: “Yo la veo bien”. Entonces “El Flaco” dijo: “Ok, dale así a todo”.

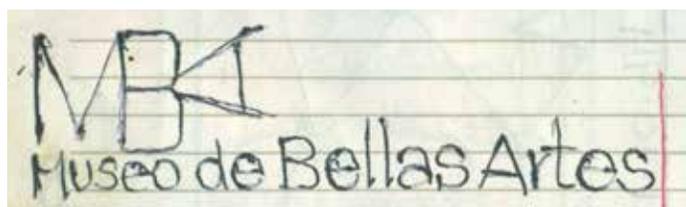
## ¿Un recuerdo, una experiencia especial, un artista...?

Son recuerdos de la época, les nombro algunos: Miyo Vestrini, la reportera de arte del diario El Nacional, una vez nos hizo una entrevista.

Hay artistas muy buenos aquí como Armando Reverón, Jacobo Borges, Régulo, Francisco Hung con sus *materias flotantes*, Bárbaro Rivas... Hay otros que lo que tienen es oficio, lo que saben es copiar cosas...

## ¿Por qué ir a un museo?

Si uno va con la intención de aprender algo, puedes aprender. Desde lo más sencillo hasta lo más complejo.



Bocetos

## Isidro



## ¿Como aprendió este oficio?

Soy de Asturias, llegué a Venezuela en 1953. El viaje lo hice en un barco de carga, el “Begoña”, era un barco de la Segunda Guerra Mundial que fue reacondicionado para transportar carga y pasajeros. Fueron veintidos días de viaje, llegué al puerto de La Guaira y subí a Caracas por la carretera vieja, porque cuando eso no existía la autopista.

Al igual que Ulpiano, me inicié en el oficio de **rotulista** en Publicidad Vepaco. Aprendimos trabajando porque aquí no había escuela para eso, uno aprendía de los otros, casi todos europeos, italianos, franceses y españoles. Durante el gobierno de Marcos Pérez Jiménez, vinieron muchos europeos.



Ulpiano e Isidro en su taller

Cuando conocí a Ulpiano era un muchacho. Él estaba en el Departamento de Pintura Esmalte y yo en el de Posters (afiches de papel). Como los dos nos llamamos Isidro, hicimos una gran amistad. Muchas cosas que aprendí se las debo a Ulpiano, él siempre tuvo más contacto con los museos.

## ¿Cuál ha sido el trabajo más difícil que les ha tocado hacer?

Hemos hecho muchos trabajos, no sólo en Caracas, sino también en ciudades como Maracay y Barquisimeto. Creo que uno de los más difíciles fue una ilustración para la exposición de los 500 años de Colón en la Biblioteca Nacional.

## ¿Cuál sería la metodología y los instrumentos de trabajo que emplean?

Primero la vista, porque para uno pintar, tiene que saber de proporción, la escala con respecto al espacio y la distancia. Brochas, pinturas acrílicas, metro, plantillas, retroproyector, entre otros.

Una de las formas más seguras para dibujar es la cuadrícula. Se hacen las plantillas, se colocan en el retroproyector, se dibuja a mano alzada y después viene la aplicación del color con los pinceles.

## ¿Cuánto tiempo lleva hacer un trabajo?

Depende, desde un día completo, hasta semanas.

## ¿En qué trabajan actualmente?

Ya no nos llaman tanto, sólo se acuerdan de nosotros cuando la pared es texturizada y es muy difícil pegar los rótulos, pero siempre sale algo. ■



Boceto

Si quieres contarnos tu historia o la de alguien especial, escríbenos a [museosdevzla@gmail.com](mailto:museosdevzla@gmail.com)

# EL CONSERVADOR-RESTAURADOR:

## *una definición de la profesión*

### **1. Introducción**

**1.1.** La finalidad de este documento es establecer los objetivos, principios y necesidades fundamentales de la profesión de conservador-restaurador.

**1.2.** En la mayoría de los países, la profesión de conservador-restaurador está aún por definir: actualmente se denomina conservador o restaurador a toda persona que conserva y restaura, sea cual fuere el alcance y nivel de su formación.

**1.3.** Por un deseo de respeto a la ética profesional y a las normas de la práctica de la conservación de cara a los objetos en tratamiento y a los propietarios de estos objetos, se han llevado a cabo en varias ocasiones diversos ensayos de definición de la profesión, para distinguirla de profesiones emparentadas y para determinar las necesidades adecuadas a la formación. Otras profesiones, como las de médico, jurista o arquitecto han pasado, en el curso de su evolución, por fases de auto-examen y definición fijando normas reconocidas que ahora se aceptan de forma general. Definir la profesión de conservador-restaurador es algo justificado y oportuno y debe permitir a la profesión el tener un estatuto igual al de otras disciplinas paralelas como las de conservador, arqueólogo o científico.

### **2. La actividad del conservador-restaurador**

**2.1.** La conservación, actividad del conservador-restaurador, consiste en el examen técnico, la preservación y la conservación/ restauración de los bienes culturales:

El examen es el primer paso que se lleva a cabo para determinar la estructura original y los componentes de un objeto, así como el alcance de los deterioros, alteraciones y pérdidas que sufre y la documentación sobre los descubrimientos realizados.

La preservación es la acción emprendida para retardar o prevenir el deterioro o los desperfectos que los bienes culturales son susceptibles de sufrir, a modo de control de su entorno y/o tratamiento de su estructura, para mantenerlos el mayor tiempo posible en una condición estable.

La restauración es la actividad llevada a cabo para rendir identificable un objeto deteriorado o con desperfectos, sacrificando el mínimo de su integridad estética e histórica.

**2.2.** Los conservadores-restauradores trabajan en museos, servicios oficiales de protección del patrimonio, empresas de conservación privadas o de forma independiente. Su misión es comprender el aspecto material de los objetos que gozan de una significación histórica y artística a fin de prevenir su degradación, favoreciendo su identificación, de modo que sea posible establecer una distinción entre lo que es original y lo falso.

### **3. Impacto y clasificación de las actividades del conservador-restaurador**

**3.1.** El conservador-restaurador tiene una responsabilidad particular en cuanto que se trata de un tratamiento aportado sobre originales irremplazables, a menudo únicos y

de un gran valor artístico, religioso, histórico, científico, cultural, social o económico. El valor de tales objetos reside en el carácter de su fabricación, en su testimonio directo en cuanto que documentos históricos y, con ello, en su autenticidad. Estos objetos son la expresión significativa de la vida espiritual, religiosa y artística del pasado, a menudo documentos de una situación histórica, ya se trate de obras de primera importancia o simplemente de objetos de la vida cotidiana.

**3.2.** La calidad documental de un objeto histórico es la base de la investigación en historia del arte, etnografía, arqueología y en otras disciplinas de base científica. De ahí la importancia de la preservación de su integridad física.

**3.3.** Dado que el riesgo de manipulación o transformación nocivas de un objeto es inherente a toda intervención en conservación o restauración, el conservador-restaurador debe trabajar en estrecha colaboración con el responsable de las colecciones u otro especialista. Juntos deberán distinguir lo necesario de lo superfluo, lo posible de lo imposible, la intervención que realza la calidad de un objeto y la que se realiza en detrimento de su integridad.

**3.4.** El conservador-restaurador debe ser consciente de la naturaleza documental de un objeto. Dado que cada pieza contiene --sola o en el conjunto-- una serie de datos y mensajes históricos, estilísticos, iconográficos, tecnológicos, intelectuales, estéticos y/o espirituales, el conservador-restaurador al encontrarse con ellos en el curso de sus investigaciones y de su trabajo sobre el objeto, debe mostrarse sensible, reconocer su naturaleza y dejarse guiar por ellos en el cumplimiento de su labor.

**3.5.** A pesar de todo, todas las investigaciones deberán ir precedidas de un examen metódico y científico, orientado hacia la identificación del objeto en todos sus aspectos y las consecuencias de cada manipulación deben ser enteramente tomadas en consideración. Quien por falta de for-

mación no pueda llevar a cabo un tal examen o quien por falta de interés o por cualquier otra razón no proceda de este modo no puede estar encargado de la responsabilidad del tratamiento. Sólo un conservador-restaurador educado, bien formado y experimentado es capaz de interpretar correctamente los resultados de dichos exámenes. Sólo una persona en posesión de estas cualidades puede prever las consecuencias de las decisiones tomadas.

**3.6.** Toda intervención sobre un objeto histórico o artístico debe seguir los pasos comunes a toda metodología científica: investigación de las fuentes, análisis, interpretación y síntesis. Sólo en estas condiciones el tratamiento realizado preserva la integridad física del objeto y rinde accesible su significación y, lo que es más importante aún, esta aproximación aumenta nuestra capacidad para descifrar el mensaje contribuyendo de este modo a un nuevo conocimiento.

**3.7.** El conservador-restaurador trabaja sobre el objeto mismo. Este trabajo, como el del cirujano, es por encima de todo un arte manual/un saber hacer. Además, como en el caso del cirujano, la habilidad manual debe ir ligada a un conocimiento teórico y actuar inmediatamente en consecuencia sin dejar de evaluar su alcance.

**3.8.** La cooperación interdisciplinaria es de una importancia primordial pues hoy en día el conservador-restaurador debe trabajar en tanto que miembro de un equipo. Así como el cirujano no puede ser al mismo tiempo radiólogo, patólogo y psicólogo, el conservador-restaurador no puede ser un experto en arte o en historia cultural y en química y/o en otras ciencias naturales o humanas. Como en el caso del cirujano, el trabajo del conservador-restaurador puede y debe ser completado por los resultados de análisis e investigaciones científicas. Esta cooperación funcionará bien si el conservador-restaurador es capaz de formular sus preguntas en forma científica y precisa y de interpretar las respuestas en un contexto exacto.

#### 4. Diferencias con dos profesiones emparentadas

**4.1.** Las actividades profesionales del conservador-restaurador son diferentes de las de las profesiones artísticas o artesanales. Uno de los criterios fundamentales de esta diferencia es que por sus actividades, el conservador-restaurador no crea objetos culturales nuevos. Reconstruir físicamente lo que ya no existe o no puede ser preservado es del campo del artesano o de las profesiones artísticas tales como la forja artística, doradores, ebanistas, decoradores y otros. Sin embargo, éstos pueden también beneficiarse considerablemente de los descubrimientos y conocimientos de los conservadores- restauradores.

**4.2.** Sólo un conservador-restaurador bien formado y cultivado, experimentado y muy sensible puede aconsejar la intervención sobre un objeto dotado de una significación histórica y /o artística por parte de un artista, un artesano o un conservador-restaurador . Sólo esta persona, de acuerdo con el conservador u otro especialista, tiene todos los medios para examinar el objeto, determinar su condición y evaluar su significación documental material.

#### 5. Formación y educación del conservador-restaurador

**5.1.** Para adquirir las cualidades y las especificaciones profesionales descritas anteriormente, los futuros conservadores-restauradores deben recibir una formación artística, técnica y científica basada en una educación completa y general.

**5.2.** La formación debería comprender el desarrollo de la sensibilidad y de la habilidad manual, la adquisición de un conocimiento teórico de los materiales y de las técnicas y un conocimiento fundamental de la metodología científica para desarrollar la capacidad de resolver los problemas de la conservación por una aproximación sistemática, a partir de investigaciones precisas y por una interpretación crítica de los resultados.

**5.3.** La formación y los estudios teóricos deben comprender las siguientes disciplinas:

- Historia del arte y de las civilizaciones.
- Métodos de investigación y de documentación.
- Conocimiento de la tecnología y de los materiales.
- Teoría y ética de la conservación.
- Historia y tecnología de la conservación-restauración.
- Química, biología y física de los procesos de deterioro y de los métodos de conservación.

**5.4.** Como es obvio, el período de prácticas constituye una parte esencial de todo programa de formación. La formación debe concluir con una tesis o memoria y su terminación será reconocida con el equivalente de un diploma universitario.

**5.5.** En todas las fases de la formación de los conservadores-restauradores, el acento debería ponerse sobre la práctica pero sin perder nunca de vista la necesidad de desarrollar y agudizar la comprensión de los factores técnicos, científicos, históricos y estéticos. El objetivo final de la formación es el desarrollo de profesionales altamente competentes, cualificados y capaces de realizar de forma razonada, intervenciones extremadamente complejas de conservación, documentándolos a fondo a fin de que el trabajo y los datos registrados contribuyan no sólo a la preservación sino también a una mayor y más profunda comprensión de los acontecimientos históricos y artísticos relativos a los objetos en curso de tratamiento.

*Grupo de Trabajo para la Formación en  
Conservación y Restauración.  
Copenhague, septiembre de 1984.*

Puedes descargar el documento original en:  
<http://icom.museum/normas-profesionales/profesiones/L/1/>



Dimitrius Demu. Serie Escrituras en el Espacio. 1967-1969. 57 x 63 x 1.5 cm. Acero inoxidable. Colección: Museo Dimitrius Demu.

MUSEO

Dimitrius Demu  
Anzoátegui, Venezuela

MINISTERIO  
DEL PODER  
POPULAR  
PARA LA CULTURA  
Sistema Nacional de  
**MUSEOS**

