

Postprints



APOYOOnline

Association for Heritage Preservation
of the Americas

Nov. 12-15, 2021

4th Regional Conference 2021

"Connect, Empower, Transform: a Virtual
Conference for Students and Emerging
Professionals in Cultural Heritage"

4a Conferencia Regional 2021

"Conectar, Empoderar, Transformar: Una
Conferencia Virtual para Estudiantes y Jóvenes
Profesionales del Patrimonio Cultural."

4a Conferência Regional 2021

"Conectar, Empoderar, Transformar: uma
Conferência Virtual para Estudantes e
Profissionais Emergentes do Patrimônio Cultural"



*DOMINICAN REPUBLIC
REPÚBLICA DOMINICANA*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Even3 Publicações, PE, Brasil)

P858 Postprints APOYOnline 4th Regional Conference: Connect, Empower, Transform [Digital Resource] / Catherine Devine...[et al.] ; organized by Alice Garambone...[et al.]. -- Maryland, United States of America: APOYOnline -- Association for Heritage Preservation of the Americas, 2023.

DOI 10.29327/5321700
ISBN 9781737040606

1. Heritage preservation. 2. Cultural heritage preservation.
I. APOYOnline.

CDD 306

CONTENTS

Pages | Páginas | Páginas

1. Contributions from Speakers

<i>A Vision for Cultural Heritage Institutions</i> Catherine Devine	9
<i>Museums and heritage: challenges in the post-pandemic era</i> Marcelo Mattos Araújo	12

2. Contributions from Panelists

<i>Preventive conservation: Less control for more influence</i> Robert Waller	15
<i>Refletindo sobre patrimônio, matrimônio e fratrimônio</i> Mario Chagas	20
<i>Cultural accessibility for people with disabilities: challenges and possibilities</i> Desirée Nobre Salasar	23
<i>"A self-help guide to transformation"</i> Sanchita Balachandran	25
<i>Creando diálogo a través del bilingüismo: el equipo enlace de Puerto Rico</i> Verónica Mercado, Mayuli Santiesteban y Paola Valentín	28
<i>Global Connections & Opportunities: My experiences</i> Patrick Ravines	31
<i>Conexiones históricas y colaboraciones futuras en el Caribe y su diáspora</i> Nyasha Warren	33
<i>La necesidad de una mejor atención a la conservación del patrimonio fotográfico en América Latina</i> Fernando Osorio Alarcón	36
<i>Sustainable preventive conservation</i> Joelle D. J. Wickens	39
<i>Museologias e Tecnologia Social: um ensaio de aproximação</i> Nathália Pamio Luiz	42

CONTENTS

Pages | Páginas | Páginas

<i>Treatment and prevention of fungal contamination in libraries and archives</i>	48
Matteo Montanari	
<i>Valoración y riesgos</i>	51
David Cohen	
<i>Culture for Sustainability</i>	54
Caitlin Southwick	

3. Contributions from Papers

<i>La nanocelulosa bacteriana como nuevo material sostenible para técnicas de refuerzo en obra gráfica sobre papel</i>	57
Nathália Pamio Luiz	
<i>Patrimonio Cultural y Espacio Náutico: Nuevas Perspectivas Interpretativas en el Caribe Colombiano</i>	64
Juan David Sarmiento Rodríguez	
<i>Arte mural en la escuela. Preservar el legado del artista de La Boca, Buenos Aires, Argentina</i>	75
Luciana Feld y Zulma Abate	
<i>Educação Patrimonial como ferramenta de inclusão para pessoas com deficiência</i>	81
Barbara Avelino da Silva	
<i>"Contact zones" as a multidisciplinary strategy for amplifying the voices in the conservation of the XXI century</i>	88
Annette S. Ortiz Miranda, A.S., del Fresno-Guillem, R., Amor Garcia, R. L.	
<i>La evolución de la disciplina de la restauración. La aplicación de técnicas analíticas y el cambio iconográfico en una pintura de caballete.</i>	95
Romina Gatti	

CONTENTS

Pages | Páginas | Páginas

<i>Talleres de Interpretación Patrimonial de Pintura Mural para niños y adolescentes del Centro Histórico de La Habana Vieja, Cuba</i> Dunia Rodríguez	102
<i>Que bicho te picó? formando el grupo de trabajo de Museumpest.net en español</i> Christian Untoiglich	105
<i>Un Modelo de Conservación del Patrimonio Sostenible para una Nueva Economía Creativa en Sitios Históricos Rurales: Un proyecto piloto de Puerto Rico</i> Johnny Lugo Vega	108
<i>Quando pequenas mudanças acontecem: exposições ambientalmente sustentáveis</i> Ângela Ferraz	111
<i>Belleza Desnuda - Estudio de Conservación de los Superficies de Hormigon de la Parroquia Nuestra Señora del Carmen en Cataño, Puerto Rico</i> Héctor J Berdecía Hernández	118
<i>Formación universitaria de calidad para profesionales al cuidado del patrimonio cultural. La Escuela de Conservación y Restauración de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos del Perú</i> Mónica Solórzano Gonzales	121
<i>A preservação de acervos escultóricos em museus: o caso das obras de Mestre Vitalino pertencentes ao Museu D. João VI</i> Lidia Moura Maneiras	126
<i>Preservaciones y Conservaciones de obras bibliográficas de la Universidad Católica San Pablo</i> Henry Vilchez	131
<i>Conservación de la biblioteca del convento de San Agustín, Primera Universidad de América</i> Ramiro Endara Martín	134

CONTENTS

Pages | Páginas | Páginas

4. Contributions from Posters

- Preguntas de comprobación: clave didáctica para el Desarrollo docente virtual. Caso estudio desde la enseñanza del patrimonio documental* 137
Yorlis Delgado López
- Conservación de la Catedral de Santa María y San Julián de Cuenca: gestiones y desarrollo de un proyecto de recuperación de la integridad del monumento* 140
Lucía Fidalgo González, Eva Garde Jurado, María Vicente Rojas
- Coleções especiais, por que devemos preservá-las?: reflexões acerca do conceito de patrimônio bibliográfico* 143
Jullyana Monteiro Guimarães Araujo
- Preservação de Esculturas ao Ar Livre: Estudos de Conservação de “Recicláveis” da Galeria Curto Circuito do Rio de Janeiro* 147
Sarah Corrêa Moreira de Sequeira



It is with immense joy that APOYOnline – the Association for Heritage Preservation of the Americas publishes the Postprints of APOYOnline’s 4th Regional Conference “Connect, Empower, Transform: A Virtual Conference for Students and Emerging Cultural Heritage Professionals,” held November 12-15, 2021.

This publication includes the full texts of articles and posters by speakers and panelists who presented their research during the conference. These Postprints were compiled to serve as a research publication that explores the practices of students and emerging professionals in the field of cultural heritage preservation in Latin America and in other Spanish and Portuguese speaking countries. APOYOnline invited authors to submit their material in the language of their choice, allowing a broad segment of the community to present their work, and creating a robust exchange among different cultures.

Through this publication, APOYOnline is fulfilling once more its mission to promote communication, exchange, and professional development in the field of heritage preservation across the Americas and in Spanish and Portuguese speaking countries, and continues to systematically build what, in our almost 35 years of life, has been our driving force: the construction and strengthening of bridges in the field of cultural heritage preservation.

We thank immensely the dedicated volunteers who produced and revised the works from presentation transcripts recorded during the event: (in alphabetical order) Beatriz Gondim, Ellen Ferrando, Maria Camila Patiño and Sarah Sequeira. It is the work and efforts of volunteers like these that has allowed APOYOnline to remain vital and up-to-date for nearly 35 years!

Enjoy this excellent read!

Credits

Compilation, revision, and organization: Daniela González-Pruitt, Gabriela Lúcio and Hilda Abreu de Utermohlen (APOYOnline, United States)

Transcriptions: Beatriz Gondim, Ellen Ferrando, Maria Camila Patiño and Sarah Sequeira

Detailed Design: Andrea Escobar

Base Design: Alice Garambone

Special thanks: APOYOnline Board, Executive Director, Core Team, and Translation Team.

The Postprints presented in this publication have not undergone a formal process of peer review. Responsibility for the methods and materials described herein rests solely with the authors, whose articles should not be considered official statements of APOYOnline or any of their sponsors or collaborators.

É com imensa alegria que a APOYOnline publica os Anais da 4ª Conferência Regional - Conectar, Empoderar, Transformar: uma Conferência Virtual para Estudantes e Profissionais Emergentes do Patrimônio Cultural, realizada de 12 a 15 de novembro de 2021.

Este material inclui textos na íntegra de artigos e pôsteres de palestrantes e painelistas que apresentaram suas pesquisas durante a conferência. O conteúdo dos Anais foi organizado para servir como uma publicação de pesquisa que aborda práticas no campo da preservação do patrimônio cultural de estudantes e profissionais emergentes na América Latina e outros países de língua espanhola e portuguesa. A APOYOnline convidou os autores a apresentarem o seu material em idioma de sua escolha, permitindo, assim, que um amplo segmento da comunidade apresentasse os seus trabalhos e que fossem criados intercâmbios potentes entre as diferentes culturas.

Através desta publicação, a APOYOnline cumpre mais uma vez a sua missão de promover comunicação, intercâmbio e desenvolvimento profissional no campo da preservação do patrimônio nas Américas e nos países de língua espanhola e portuguesa e continua a construir sistematicamente aquilo que em seus quase 35 anos de vida vem sendo sua força motriz: a construção e fortalecimento de pontes no campo da preservação do patrimônio cultural.

Agradecemos imensamente aos voluntários que produziram e revisaram as transcrições das apresentações gravadas durante o evento (em ordem alfabética): Beatriz Gondim, Ellen Ferrando, María Camila Patiño e Sarah Sequeira. É a partir do trabalho e do esforço de pessoas como vocês que a APOYOnline mantém-se viva!

Aproveitem o conteúdo e uma excelente leitura!

Expediente:

Compilação, revisão e organização: Daniela González-Pruitt, Gabriela Lúcio e Hilda Abreu de Utermohlen (APOYOnline, Estados Unidos)

Transcrição: Beatriz Gondim, Ellen Ferrando, Maria Camila Patino e Sarah Sequeira

Design detalhado: Andrea Escobar

Design de base: Alice Garambone

Agradecimentos especiais: Diretoria APOYOnline, Diretora Executiva, Equipe Central e Equipe de Tradução.

Os Anais apresentados nesta publicação não passaram por um processo formal de revisão por pares. A responsabilidade pelos métodos e materiais aqui descritos é exclusivamente dos autores, cujos artigos não devem ser considerados declarações oficiais da APOYOnline ou de qualquer um de seus patrocinadores ou colaboradores.



Es con inmensa alegría que APOYOnline publica los Anales de la "4ta Conferencia Regional - Conectar, empoderar, transformar: una conferencia virtual para estudiantes y profesionales emergentes del patrimonio cultural", celebrada del 12 al 15 de noviembre de 2021.

Este material incluye los textos completos, artículos y afiches de disertantes y panelistas que presentaron sus investigaciones durante la conferencia. El contenido de los Anales fue recopilado para servir como una publicación de investigación, que aborda prácticas en el campo de la preservación del patrimonio cultural de estudiantes y profesionales emergentes, en Latinoamérica y otros países de habla española y portuguesa. APOYOnline invitó a los autores a que enviaran su material en el idioma de su elección, permitiendo así que un amplio segmento de la comunidad presentara sus trabajos, y de esta manera se crearan intercambios fuertes entre las diferentes culturas.

A través de esta publicación, APOYOnline cumple una vez más con su misión de promover la comunicación, el intercambio y el desarrollo profesional en el campo de la preservación del patrimonio en las Américas y en los países de habla hispana y portuguesa, y continúa construyendo sistemáticamente lo que, en sus casi 35 años de vida, ha sido su fuerza motriz: la construcción y fortalecimiento de puentes en el campo de la preservación del patrimonio cultural.

Agradecemos enormemente a los voluntarios que produjeron y revisaron las transcripciones de las grabaciones presentadas durante el evento (en orden alfabético): Beatriz Gondim, Ellen Ferrando, María Camila Patiño y Sara Sequeira. Es el trabajo y los esfuerzos de voluntarias como estas que ha permitido que APOYOnline se mantenga vital y vigente por casi 35 años!

¡Disfruta de una excelente lectura!

Créditos:

Compilación, revisión y organización: Daniela González-Pruitt, Gabriela Lúcio e Hilda Abreu de Utermohlen (APOYOnline, Estados Unidos)

Transcripciones: Beatriz Gondim, Ellen Ferrando, María Camila Patiño y Sarah Sequeira

Diseño a detalle: Andrea Escobar

Diseño de concepto: Alice Garambone

Agradecimientos especiales: Directorio de APOYOnline, Director Ejecutivo, Equipo Central y Equipo de Traducción.

Los Anales presentados en esta publicación no han pasado por un proceso formal de revisión por pares. La responsabilidad por los métodos y materiales aquí descritos recae únicamente en los autores, cuyos artículos no deben considerarse declaraciones oficiales de APOYOnline ni de ninguno de sus patrocinadores o colaboradores.

SPEAKERS | ORADORES | PALESTRANTES



A Vision for Cultural Heritage Institutions **Una Visión para las Instituciones del Patrimonio Cultural**

Catherine Devine (Microsoft, USA)

This article is an edited version of a conference presentation transcript. It may be best understood if read from the perspective of being present at the conference.

Hello everyone, my name is Catherine Devine. I work for Microsoft where I lead libraries and museums strategy. I really want to thank you for the opportunity to speak to you all today. It's certainly a great privilege. I must speak a little bit about a vision for cultural heritage institutions, but specifically around technology. How it enables institutions and even some ideas that you haven't thought of.

I want to paint a picture about where we could go as an industry. Let me start with who I am. As I said, I work at Microsoft Worldwide Education here in Seattle and my background is in museums. My background is also in technology, and I had the great privilege of having a role that looks globally across the world. And what are the needs of libraries and museums with respect to technology? How can we help further all those kinds of good things?

As I said, I am delighted to have the opportunity to talk to you all today. One of the first things that I think when we talk about technology is that it can't be technology for technology's sake.

Sometimes we tend to do that. We want to have showpieces around technology, but it's important to think that technology is about achieving your mission as an organization. So, in the case of museums or any cultural institution, their mission driven organizations are expanding their reach, getting more engagement, more understanding,

reducing their cost base, finding new sources of income, etc. All things that are important and technology enables you to do that.

This is like a guiding principle when you want to think about how to apply technology. It should always be: How does it enable the mission? And not about showpiece, technology for technology's sake. I want to talk a little bit about how we think about this at Microsoft. There we have something called the "digital transformation framework for libraries and museums". This applies equally to all cultural organizations, and it's a framework that looks at all opportunities holistically about using technology to enable your mission. And sometimes the focus can be on this first part, which is around enhancing visitor experience. So, the experience of someone visiting tends to manifest itself in terms of virtual reality experiences, apps, websites and things like that. And they're all completely valid.

But there are also so much more, another one is around discovery and it's really about research and discover ability of collections. How can we find the knowledge within those collections faster and make it more accessible? Dynamic operations is all around.

How do you reduce your cost base? How can you get more data and insights? Make more informed decisions? How can you reduce your costs etc? And intelligent environments are about how you use things like Internet of Things, technology in a building, to reduce your energy consumption to give you more insight on how to manage safety and security. All those kinds of good things. Understanding how people flow through the building, etc.

I won't go into detail because we don't have the time here, but I want you to know that this resource exists, and this is a great way to think about as you do your digital strategies.

What are all the areas? Not just the very visible areas. As I've said, often when we think about technology in cultural institutions, we think about what I call very visible technologies. It's about putting video screens like into a gallery. It's about building apps. It's about having videos running in the gallery, etc. There's absolutely nothing wrong with these things, but sometimes that is where 90% of the focus becomes.

I want to encourage us to think about how we started to expand that view. I want to paint this idea that a museum or cultural institution is actually the physical building and is also part of a much larger ecosystem. That ecosystem could be people who are literally just traveling around. You know, we know that everyone engages with the digital experiences in their personal life when they are in buses, when they are in trains, when they're driving in cars, when they are passenger in a car.

It's in the classroom rather than the class having to come to the building. It's about being at home, or in fact anywhere you are in your life. Planes, trains, automobiles, etc. However, this idea that the building is central, important and it doesn't go away but it is now augmented by this much larger ecosystem that works together. Then I think the challenge it becomes to sort an experience. What does that look like?

It is hard to imagine, and sometimes we tend to just think about experiences that are outside the building as just being video conferencing. In a way, I think the pandemic helped many organisations around the world to open up to the possibilities. When the buildings closed, they were left with: How do we reach to our audiences? And everyone you know reverted to virtual means and looked at things like how to create lifelong learning programs.

Generally, that experience was about taking something and putting it on video conferencing. Certainly, many organisations understood that they were reaching large audiences all over the world.

Suddenly people realized that not everyone has to come to the building and there are a lot of people who are vastly interested.

They won't necessarily get there, so it requires us to think about what an experience could be like once we leave the building. So, I want to present some ideas for you that you may not have thought of but are more engaging than just video conferencing and certainly where the world is heading.

One of these first ones is Minecraft. If you're not familiar with Minecraft, almost all children are very familiar with Minecraft. It's a game environment, it's very similar to Lego. If you remember Lego from when you were a child, it's about creating building blocks to build things, explore things. It has this very blocky kind of an approach, but that is part of its charm to us. It might seem very retro, but it's part of the branding, I guess.

About the experience, it can be experienced from anywhere, it can be experienced from home. It can be experienced on any device, but with children during classrooms. Minecraft in educational environments can be used to explore cultural institutions and to learn about things in cultural institutions. It's very, very common. and many cultural institutions around the world are building out of these experiences.

Some of the current ones that I've been involved in recently are the Computer History Museum in San Francisco, CA, where they're creating a virtual Computer History Museum so that you can go through and explore. And we're also working hands on with the Christian Andersen Museum in Scandinavia, which is talking about the fairy tales of Hans Christian Andersen, in particular the Thumbelina Experience, so that you can learn the messages that came from this fairy tale.

Another possibility is the one based on Virtual Reality (AltVR). You may not have heard of this, it's also another Microsoft Environment. This is about collaborative social interactions where people come to meet, and it feels like a more immersive environment than just looking at people on a screen. It creates this environment where you can see everyone as an avatar, but it could be in a

class, could be a discussion, could be a book club, could be a concert, could be all sorts of things that have been created and you can experience them through virtual reality, but also through a TV screen. I'd love to see more cultural institutions experimenting in this space. Every aspect it's accessible and quite innovative and certainly different than video conferencing.

The third one that I really want to talk about, which, I find very exciting is something that we call Microsoft Mesh. But let me tell you what it is. It's about bringing people in the real world, in multiple places, together into a virtual environment that it feels rather than you're connecting, over you know, a video conference.

We were looking at each other and you can see here that what we have is a person who exists in this particular space. An avatar representing somebody who is somewhere else that could be on the other side of the world and a holographic implementation of a person who was somewhere else in the world.

Then what we have here is a virtual 3D model of whatever it is that they're discussing, but it creates this environment where you bring people together in a much more natural environment to experience something. This way you can imagine that you can take an exhibition anywhere in the world, you can place it in a physical location, anywhere in the world. It can be entirely virtual like this and then people can collaborate through that experience.

Is it another representation? Or the same idea? We have a couple of avatars, we have a virtual 3D model, and we have people who actually exist in this particular space. When it's up to you this challenge. This is where the world's going to challenge us to think about how we can take these kinds of experiences and think more creatively about what are beyond the walls. Cultural institution experiences could be like so with that.

I certainly had the pleasure of spending a few minutes with you today talking through this. You can certainly reach out and we'd love to talk more. Thank you so much.

SPEAKERS | ORADORES | PALESTRANTES



Museums and heritage: challenges in the post-pandemic era **Museos y patrimonio: desafíos en la era pospandémica**

Marcelo Mattos Araújo (Instituto Moreira Salles, Brazil)

This article is an edited version of a conference presentation transcript. It may be best understood if read from the perspective of being present at the conference.

The immense and diverse American continent in recent centuries has been an eternal stage of endless conflicts and struggles, aggravated since the beginning of the pandemic crisis of coronavirus. In Brazil, these cries of pain have multiplied on an exponential scale because of a genocidal and tyrant government: members of the afro descendant community murdered by the police, LGBT people most murdered with impunity, immense portions of the population without the proper medical care to face the impact of coronavirus, indigenous communities attacked by illegal prospectors, the flora and fauna destroyed by arson and the entire environment compromised by predatory occupations and even cultural heritage on fire, because of the irresponsibility of ignorant public authorities.

Although the Brazilian situation is going through a particularly painful moment, these social, ecological, environmental, political, and economic conflicts today configure the scenario not only of the Americas but of the entire contemporary World. In this context, all the museum professionals and in cultural heritage should ask themselves every day and incisively "What should be the role of our institutions and our actions in the face of this challenging situation? Would we continue to naively believe in the possibility of neutrality in the face of all these injustices? Will we finally put museums on a clear path of commitment to human

rights and social responsibility by accepting that there is no possibility of neutrality in a system of conflicts and disputes? When will museums be aligned with the tasks of building a solidary and just society?" The need for explicit positioning is urgent.

Paradoxically, the restrictions imposed by the coronavirus pandemic that led to the closure of museums and all institutions for extended periods may be offering us a unique opportunity to rethink and reevaluate. There is a universal feeling at this moment that the world will not be the same and should not be the same when humanity can find itself a public space again and when we can return to visit without the current imitations of museums and exhibitions.

But do we have to seriously ask ourselves how it was possible to arrive at a time like this, when we were helpless and facing a possibility that once only seemed possible in a science fiction film. We must assimilate a lot of what we feel, learned, and think about these days of confinement and know how to act from all of this. In those times that today seem distant, before being forced to close their doors, museums often experienced a tough time of a political nature of operation and financing. The role of the museum is increasingly conditioned by statistics, defined with governments patrons of public opinion the criteria of success and legitimation. The museum was part of itself in a global society of spectacle that was pressing it increasingly to become an essential element of the world landscape of entertainment and leisure mobilizing a tourism industry.

In this society, which is ideologically structured in

the theft of time from people's lives, the museum also emerged as a place of intensive occupation of the time of its visitors. Not time for the sensorial experience of the works, to learn an experience of the objects, or the documents presented, but a time occupied in reading on their walls of texts that are often implicated or reducing a time filled with the duration of audiovisual material without purpose, with audio-guided tours frequency of shops, cafes or restaurants and endless queues to see successful exhibitions. Visiting a museum began to resemble the visit to the mall, conditioning the attention and curiosity of the visitor in the permanent excitement of the numerous attractions that offered in the route. The pleasure of discovering the unknown was left out, the invigorating discomfort of dissonant confrontation with ideas always served as deep feasts for the spirit. The museum asserted itself as a place of anesthesia of the conflicts of life. The museum asserted itself as a place of anesthesia for life's conflicts. The constant transmission of information was often delayed due to the invitation to individual and/or collective reflection of the experience and the consequent free interpretation of the visitor in this diabolical entropy that leads to an excess of information, distancing those who receive it from the critical knowledge that this information can build.

Many museums have infantilized their audiences in a misguided view of education by directing perception and interpretation rather than stimulating them within their individual freedom. Weakened in their financing as well as in their republican function atrophied by the reduction of public investment museums, fell once again in increasing dependence on the marketing criteria of the companies that financed them as well as the tastes of their patrons. As institutions integrated in the accumulative and quantifying society, museums were also entities that reflected in the organization of their internal work the dominant economic logic in this society, supporting the research study of their collections, the service of their libraries, reducing all the invisible work that should guide your purposes. Integrated into a society dynamized

by the precipitous growth of social inequality, the museum perpetuated unfair working relationships by exploiting the intellectual work of its employees, not always respecting gender parity in its hierarchies, and reserving the lower grades of its organization charts and their jobs for the most racially and economically discriminated people in the society they represent. Now that the world has stopped because of the pandemic, having the museums closed their doors during months, it is a moment evaluate what they were doing and interrogate what they could be after their reopening.

Throughout this period of confinement, we discovered new forms of solidarity and concern. Over the course of these months, new ways of meaning have been discovered. We live together in this planet, and together we should rethink what we do and how we live in it. The world that will survive this pandemic calls us to rethink our lives, our tasks, and the desire for another closeness from our homes, our families, and friends, rediscovering that human life counts and must be protected when it proves so fragile and vulnerable. It is from this awareness that the museum needs to reinvent itself. And from this network discovered that we would gain the awareness that the museum can never fail to be situated in the place where it exists in the neighborhood, in the city, in a country of a culture of which it preserves, interprets, and redefines the memory. Attentive to the time in which it lives, it will be the combination of multiple times of diversity, ways of seeing, feeling, and thinking that will result in the museums temporal journey. The museum cannot fail to direct the world, to its closest or distant audiences. Critical knowledge can be increasingly reciprocal from the discovery of differentiated points of view, rather than impoverish and summarize in the unique and totalitarian condition of being global.

In this sense, that is why it is so important to colonize the history of museums to deconstruct the uniformizing views, to require the great colonial museums of the past to be able to reconstruct their narratives from the awareness of this past, of the

need to release the rules of the powers that defined their collections, but which should not limit them to critical awareness of the diversity of views. Aware of the new forms of work and knowledge that we are discovering from the internet, social networks, and online platform. It could be a space for the meeting of the creation, of the sharing of knowledge and critical discussion, diversity of thought and working together, made possible from the recognition of this need to reinvent new forms and new collaboration programs. It is indispensable to start again removing a museum from its servile condition of the ideology of a global power and economy. We need to understand how the narratives that museums played the way in which they received their audiences as mere tourists misled them and robbed them of the challenges of a contemporaneity that can only be collectively redefined from the sum and not from the statistical accumulation of individual perceptions or from the reductive massification of new emotions and knowledge.

New transparency of work processes is necessary and possible to build this new paradigm. The collaboration between museums, at national and international levels, the networks that can establish as museums around the world will be mandatory commitment. The agendas are numerous, objectives, missions and priorities will have to be defined when the doors of museums open, let us not return to this normal, and which is already obsolete today. And for this moment, to arrive fully, it is necessary to start thinking about implementing global processes that allow within the possibilities and nature of each institution to advance in the construction of paths for these new dialogues, and the search for the expansion of interlocutors and voices in our spaces. If these paths are multiple and distinct, it is necessary to record a question of a methodological theoretical nature in the field of museology that can be expanded to the entire area of cultural heritage that should serve as guidelines for facing this challenge.

It is the recognition of the need for the incorporation of new voices especially those historically oppressed, rethinking the collections

realigning museums in this scenario of conflicts. Especially when we think of the role of museums as spaces for the defense of human rights, it is necessary to point out that this function is only made possible from the construction of inclusive and welcoming relationship networks. We must and need to build expanded territories with new values references images and assets. In 1980 the great thinker of the Brazilian Museology, Waldisa Rússio, already pointed out pioneeringly that it is not enough to build museums for communities: we need to build museums with the communities. We need to see in the vast and diverse area of cultural heritage an open territory of dialogue interruption. Broad participatory processes that establish open territories with an intense presence of the entire civil society are our only possibility to contribute so that plants, animals, and humans from all over the globe can one day breathe and live together in peace.

PANELISTS | PANELISTAS | PAINELISTAS



Bacterial nanocellulose as a new sustainable material for reinforcement techniques in works on paper
La nanocelulosa bacteriana como nuevo material sostenible para ser utilizado en técnicas de refuerzo para obra gráfica sobre papel

Dr. Rob Waller (Protect Heritage Corp, Canada)

1. INTRODUCTION

This paper discusses a strategy for improving preventive conservation within an institution. It is partly technical in nature but mostly explores how we can benefit by reducing a need to control in favour of increased ability to influence.

2. CONTROL, INFLUENCE, AND ACCEPT

Preventive conservation as an aspiration can be defined as wanting to preserve as much as possible indefinitely. Of course, that won't happen. Preservation will fail to some extent and damage and loss will happen. Our first reaction to knowing that might be wanting to expand our ability to control risk, control issues that will influence conservation. Beyond the realm of things, we can control is a realm of what we can influence (Figure 1). Not strictly controlling, but certainly influencing what happens. Beyond that is a sphere where we just have to accept whatever may happen. Being human, we might want to expand our control so we don't have to worry about trying to influence and we don't even have to accept anything we don't like. We might imagine being in perfect control of everything. But it takes a lot of effort and resources to establish control and it tends to be less effective and less cost effective in the long run. Fortunately, reducing our need to control gives us capacity to start to influence more. We have more time, more energy. Because working through influence is necessarily more cooperative and collaborative, we will build alliances within our institutions. We don't even have to accept as much because instead of

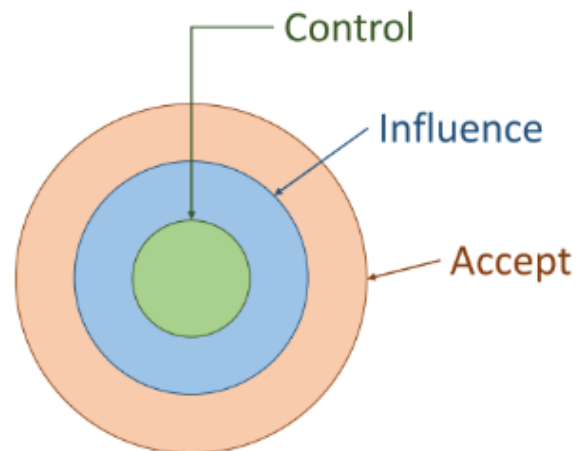


Fig. 1. Relative areas over which we can assert control over, have influence on, or simply accept, outcomes.

our primary options being just control or accept, we can achieve more through influence.

3. HOW TO INCREASE INFLUENCE

How do we increase influence? We take effort from our need for control and apply it to promoting a clear common goal. Consider the parable of the blind men and the elephant. Imagine blind persons who have never encountered an elephant before and they don't know what it is (Figure 2.). Each one goes to the elephant and through their sense of touch tries to find out what an elephant is. One of them picks up the trunk and says, "This is like a very large snake." Another goes to its side and says, "This doesn't seem like a snake to me. It seems like a wall." Another person is holding the

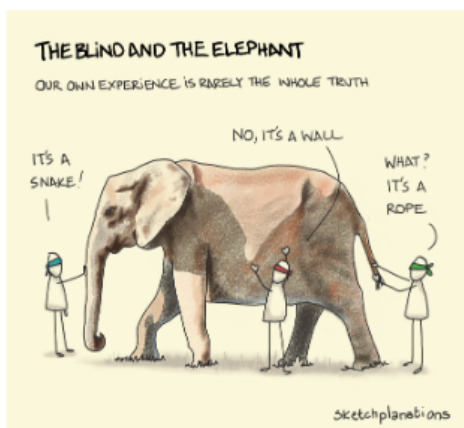


Fig. 2. Blind persons exploring an elephant.

Courtesy Sketchplanations.

<https://sketchplanations.com/the-blind-and-the-elephant>

tail saying, "What, it's a rope." We all only have a partial understanding of the world, and of all the systems impacting collection preservation. We need to work with others who have different perspectives and who can help us see the big picture - as it affects preservation - and work towards having a common purpose in the struggle for preservation of our collections.

4. ESTABLISH AN OPERATIONAL PRESERVATION GOAL

In addition to our aspirational goal for preservation we must set an operational preservation goal. We do this by setting our operational goal to convey the collection, as it exists now, 100 years into the future without damage or loss (Figure 3; Waller, 2019).

We know that there will be chances of events, some number of sporadic incidents, and some ongoing processes that are expected to lead to damage or loss. The key is to identify each of these departures from our operational goal. To produce definitions that tease apart interrelated risks then to develop evidence-based estimates of the proportion of the utility value of the collection expected to be lost over 100 years due to each well-defined risk. Setting our goal to start two



Fig. 3. The operational goal and three types of risk resulting in expected loss of collection utility value. 1 rare event, 2 sporadic incidents, and 3 continual processes.

years from "now" gives us the time to identify and assess all risks and to effectively plan risk management.

The need to define risks clearly, and in a way that facilitates evidence-based quantification, cannot be over emphasized (Waller 2003; 2015). We do this by structuring definitions in three parts.

5. DEFINE THE RISK

What is the danger that can affect the collection? Consider first the hazard source. If it is water, then do we mean a flood or a leak? Is it physical forces, in which case are we considering an earthquake, a handling accident or other? And so on. Then consider the path taken by the agent from the source to the collection item(s). This is especially important for risks like water leaks. How does water travel from its source to reach a collection? Then, finally, we want to include the effects on the collection. Does the object disappear completely as in the case of theft? It is damaged to some degree but has not lost all of its utility value? Are there some other forms of loss of utility? Perhaps still having all potential uses but being more difficult and time consuming to be able to use.

We need to be completely clear on how we define risk and so we can unambiguously attempt

meaningful evidence-based quantification beyond simple step scale guesses. But we want to realize that our concept of risk magnitude is still very simple. How much of the collection's utility value do we expect to lose over the next 100 years? In a way, it's extremely simple (Figure 4).

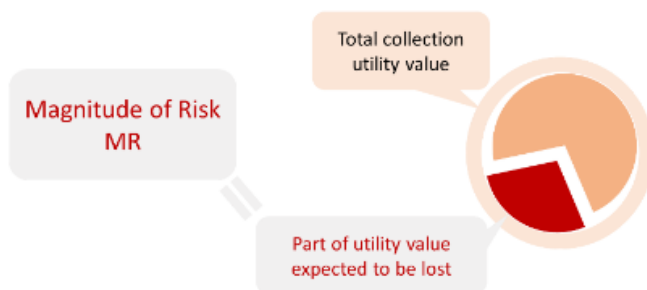


Fig. 4. Magnitude of risk is a simple ratio indicating how much of the present utility value we expect to be lost over 100 years.

6. COMMUNICATE THE RISK

Figure 5 shows a collection risk profile for a large natural science museum. On the left we see what are called generic risks. They are based on an agent of change (Waller 2019; also known as 'agent of deterioration') like adverse temperature, dissociation, light, and adverse relative humidity, along with what we call the type of risk (see again Figure 3). A type 1 risk is a rare event, perhaps only likely to occur in 100 years. But it can be catastrophic. A type 2 risks are sporadic incidents, occurring every few years or few decades. And finally, a type 3 risk is an ongoing gradual process, although it can cause considerable damage over a long term. Mold, oxidation, insect pests can all be type 3 risks.

Here we see a typical distribution where a minority of generic risks are high. They become much smaller and half the generic risks are so small that we really don't have to consider reducing them further, unless they focus extensive loss on just one, or a few, easily identifiable items. This appears highly informative about the relative importance of

different risks to collections. For very small institutions with only a few staff, this may be all the information they need to start planning and costing risk mitigation strategies. For larger institutions risk assessment information needs to be conveyed meaningfully to managers according to their unique abilities for mitigating some risks but not others. This is a critical task for effectively conveying risk assessment information to those who can manage the risks.

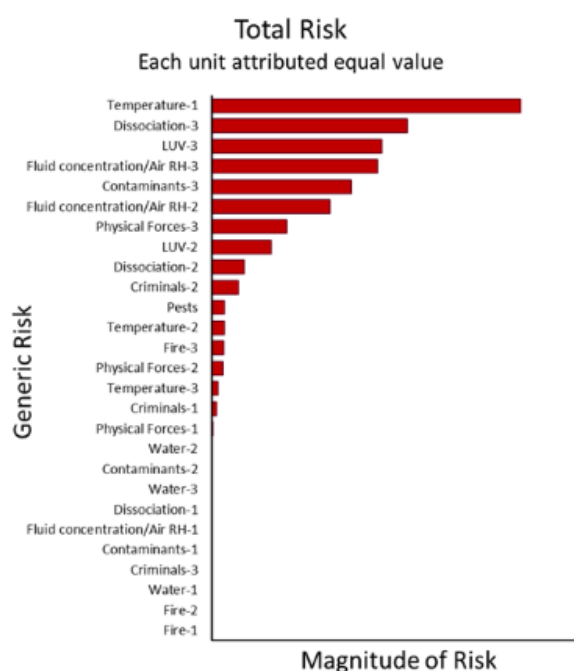


Fig. 5. A typical collection risk profile for a large natural history museum. Data courtesy of Carnegie Museum of Natural History.

Now let's look at this pattern from several different perspectives. Which risks depend most on the collection manager role to influence?

Figure 6 shows it is not the maximum risk. The second and fourth biggest risks are, however, mainly collection management issues. Clearly that's where their focus will be, on the ongoing dissociation risks and problems with fluid preservative levels and concentrations.

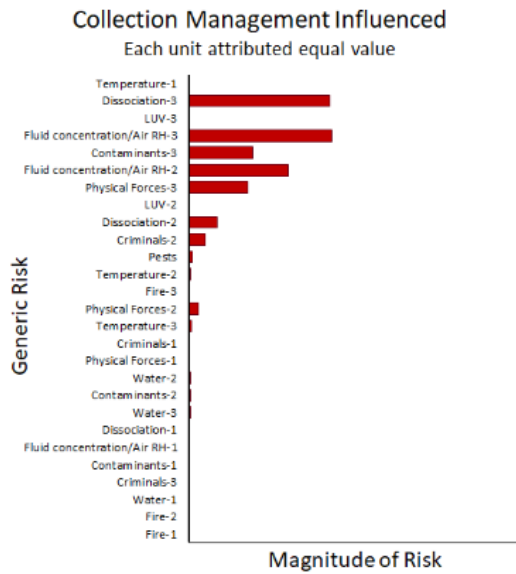


Fig. 6. Outlines of bars indicate totals of generic risks as shown in Figure 5 and shaded bars showing the amount of risk judged to be moderated by the collection management function.

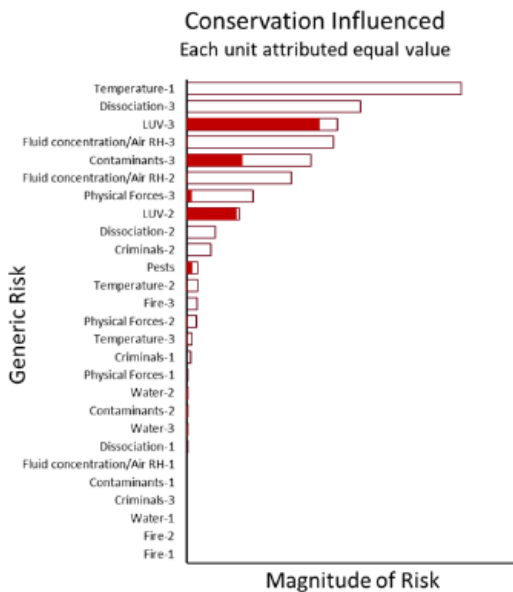


Fig. 7. Outlines of bars indicate totals of generic risks as shown in Figure 5 and shaded bars showing the amount of risk judged to be moderated by the conservation function.

For the conservation function (Figure 7), what it can influence most is not the first or second largest risk. Most important for the conservation function will be managing continuous lighting damage, problems with contaminants such as pollutants in the storage area, and sporadic-episodic light damage resulting from temporary exhibit.

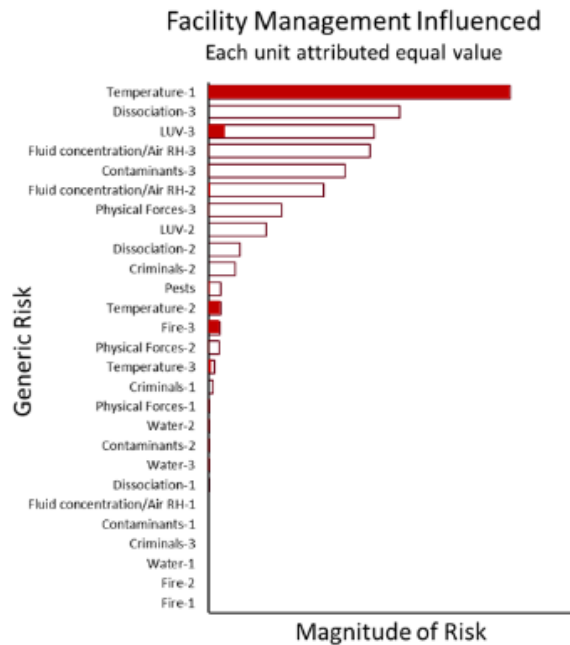


Fig. 8. Outlines of bars indicate totals of generic risks as shown in Figure 5 and shaded bars showing the amount of risk judged to be moderated by the facility management function.

So, who is responsible for the greatest generic risk, type 1 temperature? This institution has two frozen tissue collections units relying on mechanical freezers for preservation. Collection managers have developed effective emergency response systems for the most likely short-term power failures. Still, the chance of a power failure both wide-spread and long enough to lose the collections is a very serious risk. This is primarily a facility management issue since only that function can ensure that emergency power is available not just for a few hours or even a few days, but possibly for a few weeks. Clearly, this is the most important collection preservation priority for facility

management.

7. DISCUSSION AND CONCLUSION

Collection risk evidence and data on which the charts in Figures 5 to 8 are based were contributed by many allied professionals and other interested or implicated persons. Collection managers, curators, conservators, registrars, facility and security managers, among others all contributed to obtaining supporting information. Having all risk managing decision makers involved in contributing to the assessment phase helps ensure the resulting risk reduction priority insights are seen as both reliable and relevant when interpreted from the perspective of each decision maker.

All decision-making power is left to persons who have technical understanding, tacit knowledge, and opportunity awareness uniquely relevant to their area of expertise. This approach avoids the technocratic overreach common to, and limiting for, other risk assessment and management approaches suggested for heritage preservation. This collaborative informing and coaching, in place of command-and-control style report recommendations, is seen as the future not only for preservation management but for enterprise risk management more broadly.

8. ACKNOWLEDGEMENTS

I am grateful to APOYOnline for providing the opportunity to present and publish this material. I thank the Carnegie Museum of Natural History for permission to share some of their information as well as staff who worked hard on their risk assessment, especially but not only, Suzanne McLaren, Marion Burgwin, and Gretchen Anderson. They and I are also thankful to Emily Higginson and Moya Dumville, Risk Analysis Advisors with Protect Heritage Corp. for their contributions to completing the assessment. I am also very grateful to Ellen Röpke Ferrando, Conservator and Co-founder of F&W Conservação de Bens Culturais for her work in translating this paper and, in doing that, helping me clarify my communication.

9. REFERENCES

Waller, Robert. 2003. Cultural Property Risk Analysis Model: Development and Application to Preventive Conservation at the Canadian Museum of Nature. Göteborg Studies in Conservation 13, ISSN 0284-6578; ISBN 91-7346-475-9 Göteborg Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg; 2003. xvi + 189 p.p. <http://www.protectheritage.com>

Waller, Robert. 2015. Cultural Property Risk Analysis Model (CPRAM): A very brief introduction to key concepts. International Institute for Conservation. <https://www.iiconservation.org/node/6330>

Waller, Robert. 2019. "Collection risk assessment." pp. 59-90 in Preventive Conservation: Collection Storage., Edited by Lisa Elkin and Christopher A. Norris. New York: Society for the Preservation of Natural History; American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works; Smithsonian Institution; The George Washington University Museum Studies Program. ISBN 978-0-9978679-2-3.

PANELISTS | PANELISTAS | PAINELISTAS



Refletindo sobre patrimônio, matrimônio e fratrimônio **Reflexionando sobre el patrimonio, el matrimonio y la fraternidad**

Dr. Mário Chagas (Museu da República, Brazil)

Saudações gerais para todos os participantes da quarta conferência regional APOYOnline 2021. O tema da quarta conferência regional é bastante especial: "conectar, empoderar e transformar". Trata-se de realizar uma conferência virtual para estudantes e profissionais do patrimônio cultural. Oxalá eu tenha êxito.

Eu quero aqui, antes de tudo, agradecer a Beatriz Haspo e dizer que é uma satisfação e uma alegria poder participar da APOYOnline, essa associação para a preservação do patrimônio nas Américas.

Imaginei nesse momento fazer uma rápida reflexão sobre o tema do patrimônio e a preservação. Então, inicialmente eu gostaria de considerar a importância das ações de preservação. Mas é preciso levar em conta, que a preservação tem um sentido de ver antecipadamente, ver antes o perigo, o risco e tentar evitá-lo.

Esse, a rigor, é o sentido da preservação. Trata-se de um exercício, um esforço, uma prática e ao mesmo tempo uma teoria que implica a projeção de um tempo em um outro tempo. Em relação aos bens culturais, portanto, a preservação tem mesmo esse sentido: ver antecipadamente o perigo ou risco de destruição e tentar evitá-lo.

Quando nós falamos de preservação cultural falamos, portanto, de preservação de bens culturais, que são bens que recebem uma determinada valoração então, a preservação leva em si embutido dois sentidos. Um que é o risco que eu acabei de mencionar e o outro que é a identificação de um determinado valor, um valor simbólico, um valor que pode ser inclusive um valor material, mas sempre estará presente a identificação de um valor. É a partir desta

associação entre risco e valor que se estabelecem as ações preservacionistas.

Esses são pontos importantes, pois quando falamos em patrimônio também estamos falando em valores e no reconhecimento de determinados bens que são importantes e que, portanto, merecem ser preservados. É claro que a palavra importante aqui é uma coisa genérica, mas que guarda também um conjunto de sentidos muito variados.

Eu gostaria, no entanto, de avançar na direção da palavra patrimônio. Ela tem em português, e é claro nas línguas latinas, o sentido de uma herança paterna. Patrimônio, portanto, é uma herança paterna, alguma coisa que também se transmite, se transmite do passado para o presente, do presente para o futuro.

Então essa herança paterna guarda de qualquer forma uma relação com o patriarcal. A palavra herança tem, cumpre destacar, um vínculo forte com a ideia de transmissão. Uma transmissão, como eu disse, que se faz de um tempo passado para um tempo presente, do tempo presente para o tempo futuro.

Mas a transmissão por si não dá conta da noção de patrimônio, ela não opera a cadeia, quer dizer, não movimenta ou não faz operar a cadeia patrimonial ou essa cadeia de operação patrimonial. Porque é preciso que ocorra junto a um movimento de transmissão, um movimento de recepção, ou seja, transmitir e receber.

Aquele que recebe, a rigor, cria um compromisso que é o de uma nova transmissão e assim é que a cadeia operatória do patrimônio entra em movimento e é assim que essa roda se põe a rodar.

Transmitir, receber e transmitir mais uma vez e assim por diante. Isso opera, portanto, a cadeia patrimonial. Essa perspectiva a que eu estou aqui me referindo tem um sentido diacrônico. Trata-se de, então, de uma diacronia, de algo que se projeta de um tempo para outro tempo.

A perspectiva diacrônica está ligada à noção já mencionada de herança paterna. Mas, eu gosto de refletir, de provocar o pensamento sobre a possibilidade de considerarmos a existência de uma herança materna. Teríamos uma palavra para designar essa herança nas línguas latinas? Concentrando-nos no português, é possível dizer que temos a palavra matrimônio.

Mas, é curioso pensar que a palavra patrimônio tenha uma relação com a herança paterna, enquanto a palavra matrimônio traz referência à união conjugal e, portanto, a um casamento entre pessoas. Esse é o sentido habitual e dicionarizado da palavra matrimônio. Mas, eu gosto de perguntar, será que não é possível identificar no matrimônio uma herança materna?

É claro que temos muitas evidências da existência dessa herança, mesmo ali no coração do matrimônio. Em termos jurídicos, por exemplo, uma dessas evidências está patente nas referências “à união com separação de bens” ou “à união com comunhão de bens” e assim por diante. Então a noção de bens também está presente no matrimônio. Mas, para este momento, penso que o mais significativo e importante é considerarmos a possibilidade de uma herança materna.

Eu penso que essa reflexão contribui para a configuração de uma visão diferenciada do patrimônio; não apenas como herança paterna, mas, levando em conta também a possibilidade dessa herança materna. Ainda assim, nesses dois casos (do matrimônio e do patrimônio), estamos falando em perspectivas diacrônicas, em transmissões e recepções que ocorrem de um tempo para outro tempo, de pai e de mãe para filho e filha.

Pausa. Quero agora introduzir um novo componente para a nossa reflexão. Gosto também de perguntar: seria possível considerarmos a hipótese de herança fraterna, o que significaria

isso?

Para seguir pensando nessa direção precisamos de uma nova palavra, de uma nova imaginação poética, de um neologismo. Proposta: vamos pensar e falar em fratrimônio. Seria possível pensarmos num fratrimônio? Ou seja, numa herança fraterna, numa herança que se constrói, se cria e se compartilha aqui e agora, no tempo e no espaço em que vivemos. Trata-se, como parece evidente, de uma herança criada e compartilhada entre irmãos e amigos e contemporâneos. Já não se trata mais de uma diacronia, senão de uma sincronia, de uma perspectiva sincrônica para trabalhar com preservação de heranças.

É no cotidiano dos grupos sociais e das comunidades populares, religiosas e LGBTQIA+, que a noção de fratrimônio ganha especial significância e importância. Porque nesses grupos e comunidades o fratrimônio permite trabalhar, construir e partilhar heranças do tempo em que se vive. Isso faz toda a diferença, isso tem um sentido todo especial.

Finalizando esta rápida reflexão eu gostaria de apresentar aqui uma referência, um caso concreto. Eu gostaria de mencionar o recebimento da coleção Nosso Sagrado no Museu da República.

No dia 21 de setembro de 2020 (em plena pandemia e em tempos de pandemônio político), o Museu da República recebeu a Coleção Nosso Sagrado.

Estamos falando de 519 objetos sagrados que estavam guardadas (aprisionados) no Museu da Polícia Civil, na cidade do Rio de Janeiro. A partir de uma luta de décadas, protagonizada por lideranças religiosas e por decisão dessas mesmas lideranças, a coleção Nosso Sagrado foi transferida para o Museu da República.

Os referidos objetos sagrados foram apreendidos a partir de batidas e invasões policiais nos terreiros, roças, barracões, tendas e centros das religiões de matriz afro-brasileiras. Apreendidos como provas de um “crime” inexistente; hoje eles são documentos e dão um testemunho das práticas criminosas de racismo estrutural e de racismo religioso cometidas pelo Estado, cuja laicidade estava garantida em termos constitucionais.

Foi a partir da luta intensa, lírica, trágica e épica das lideranças religiosas que esse acervo foi retirado do Museu da Polícia Civil e transferido para o Museu da República.

Essa transferência que, a rigor, é um grande gesto de reparação é resultado de uma construção fraternal. Para continuar preservando esse acervo necessitamos de uma gestão compartilhada e fraterna. Os saberes são muito variados e a equipe do Museu da República reconhece a sua ignorância em relação aos objetos sagrados e precisa, portanto, levar em conta e considerar o saber das lideranças religiosas: das Ialorixás e dos Babalorixás, das Zeladoras e Zeladores do candomblé e de umbanda.

É isso o que vem sendo feito. A primeira exposição que está na plataforma Google Arts se chama "Nosso sagrado, a construção de uma herança fraterna". Trata-se da valorização do sagrado em perspectiva decolonial e fratrimonial, levando em conta as ancestralidades.

Paro por aqui. Meu nome é Mario Chagas. Sou diretor do Museu da República, professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), professor na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), em Portugal. Faço tudo isso com muito gosto.

Gratidão à APOYOnline. Gratidão à Beatriz. Estou contente por eventualmente contribuir com estas rápidas reflexões.

Abraços. Beijos. Até breve.

PANELISTS | PANELISTAS | PAINELISTAS



Cultural accessibility for people with disabilities: challenges and possibilities **Accesibilidad cultural para personas con discapacidad: retos y posibilidades**

Desirée Nobre Salazar (Universidade Federal de Pelotas e Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal)

1. INTRODUCTION

The 4th APOYOnline Regional Conference, with the theme “Connect, Empower, Transform: a Virtual Conference for Students and Emerging Professionals in Cultural Heritage”, had in Panel 2 the topic of Diversity, Equity, Inclusion and Accessibility in Cultural Heritage. In this Panel, Desirée Nobre Salazar introduces herself as a white woman of fair skin, brown eyes, and eyebrows with also brown and straight hair a little below shoulder height. Her sign is the letter D on the back of the other hand swinging from side to side. In this sense, this presentation is about Cultural Accessibility, its challenges, and possibilities for people with disabilities.

2. CULTURAL ACCESSIBILITY

The term Cultural Accessibility was coined in 2009. It goes beyond being in the physical environment of the museum, understands culture as a basic human right, or the right to participate in expressing itself to produce culture. It is understood as an emerging right of minorities that is characterized as a movement against hegemonic social and cultural inequality.

The Brazilian Institute of Museums brings the concept that the museum is a place of sensations of ideas and images irradiated by objects, which are gathered and illuminate essential values for the human being. It is a fascinating space where knowledge is discovered, learned, and expanded and the awareness of the identity of solidarity and sharing deepens. In addition, it is a place of social

responsibility in a society that is constantly changing. In this sense, what would be the fundamental steps for museums to become more inclusive?

3. KEY CONCEPTS

If we had a tactile piece inside a showcase that could be played by some people, when we work the concept of equality in museums, we assume that it is offered the same piece for all people. However, when we work from the perspective of equity, we will understand that people are different, and their differences are fundamental to think about strategies and resources. In the example of the tactile piece inside the showcase, if we had a visitor with visual impairment, who does not have the visual access to that piece, this person should be able to touch the piece. Additionally, when we have effectively the concept of inclusion, we will think of the perspective of universal design or access to as many people as possible. So, this piece that was inside a showcase in the museum as a tactile piece, will be removed from the showcase and will be available for all visitors, regardless of if there is a visually impaired person or with some other type of disability.

It is important to think about this perspective of access towards people with disabilities. Another essential step is having a strategic planning that will guide the institution with goals and deadlines related to accessibility inclusion, developing an accessibility program, an official document of the institution, that seeks to be transversal to all sectors and relating accessibility and inclusion

issues. A third key point is also precisely having people with disabilities working together on the museum team or as consultants.

4. THE CANDY MUSEUM, PELOTAS FEDERAL UNIVERSITY

A with the long-lasting exhibition in the Candy Museum, a multi format book was created for children from 8 to 12 years with and without disabilities learn together. The first format is a printed visual, as those books that we are accustomed to see in bookstores. This book is all placed with a simple language feature, ensuring that children who have not been literate, children with intellectual disabilities, and children with autism spectrum disorder are able to manage it. It also has a glossary, since there are words which are very specific to architecture. Then we have a braille format, the format in audiobook, and with audio description video book, Brazilian Language of Signs and subtitling for deaf and deafened. In this sense, it is fundamental that we have the understanding and respect for diversity as a phenomenon inherent to the human condition, seeking to stimulate and enable solutions that build a society centred on all individuals, even if we are aware that the work with inclusion is never 100% finished.

PANELISTS | PANELISTAS | PAINELISTAS

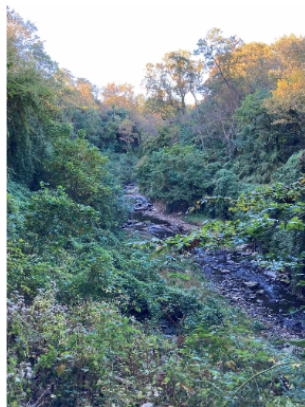


A self-help guide to transformation Una guía de autoayuda para la transformación

Sanchita Balachandran (John Hopkins Archaeological Museum, US)

1. INTRODUCTION

When I was a student and an emerging professional studying to be an archaeological conservator nearly a quarter century ago, it was made clear to me that the best preservation work was supposed to be neutral, detached, and scientific, and by extension, the best practitioners should also be the same. I learned that allowing any aspects of my own life to impact my conservation practice would be seen as unprofessional, emotional, biased, not credible, and unemployable. It was safer to stay quiet about my personal experiences and political convictions.



Images of Wyman Park, Baltimore, Maryland, USA, October 2021.

So, for any of you listening who are in this position and feel constrained by what is permissible to say, do or be in our profession, but must do this for reasons of safety, I know some of that frustration,

fear, and stress. But I am also buoyed by how much has changed since I was an emerging professional, and the ways that younger generations of cultural heritage workers are refusing these forms of silencing, even as they are ever-present.

Transformation is happening, even if it isn't on the time scale that many of us want. Institutions are changing or are at least being forced to publicly state that issues of diversity, equity, accessibility, and inclusion (or DEAI) are valid and important.

Unfortunately, DEAI work is still often considered "optional," with "success" measured by how an organization "looks," or by hiring solitary "diverse" candidates who are then put into hostile and abusive work environments. There is also a lot of performative work—solidarity statements without action, or "diversity committees" where marginalized individuals are forced to do additional uncompensated labour to educate their colleagues. (And if you are in such a position, I urge you to read Nadhira Hill's blog post on this phenomenon).

Please protect yourself from having to reveal your own trauma to people who are not directly impacted by various forms of oppression and decide if it's "really all that bad".

For me, DEAI work is about threading perspectives, approaches, and experiences of diversity, equity, accessibility and inclusion into the warp and weft of all the work we do. Our multiple identities and life experiences should be acknowledged as fundamentally important positions from which we do cultural heritage work—shaping the questions we ask, influencing how we develop ethical and accountable practices, and centring the wellbeing and dignity of communities in all we do.

DEAI work has at its core an unshakeable belief that a just society expects and welcomes the perspectives of everyone in it and will relentlessly pursue changes until this is true.

But twenty months into this pandemic has shown us the shocking disparities of care and access for different countries and communities, and the ongoing systemic forms of harm in our world, I've found it hard to believe that meaningful transformation is possible. I find myself asking: what is the point of being a conservator in this moment?

So, I offer these brief comments as a self-help guide, I've literally written for myself—a way to remain here, in place, committed to care and even hope. This is not a to-do list, or a guarantee, some of these practices might not be fully available to you as younger, more precarious members of our field, and I urge you to prioritize your own well-being and safety.

And I also ask your indulgence with some questionable cultural heritage metaphors.

Preserve your sense of self

Here I mean preservation in its broadest terms—that holistic form of care of yourself and the many identities you claim. What would it feel like to do work that felt closer to who you are, to the personal and political commitments nearest to your heart?

For me, this has meant taking on projects that “hail me”, in the way that Black feminist historian, Tiya Miles, describes how the embroidered sack of an enslaved woman named Ashley called out to her: “Seeing the sack, experiencing its material nature, changed everything. The image...stole a beat from my heart...I had never viewed a visual record of slavery so riveting, so disquieting, so gorgeous in its ghostly presence that it seemed to ‘hail’ me or call me to perform an action” (Miles, 2021, p. 294-95).

I think you know that feeling—when something draws you and speaks to you in a way you find difficult to ignore; the aliveness that comes from knowing that you have to work on this project. We often discount how powerful these kinds of projects

are, those things that scare us because they feel so close to our own experience, the ones that upset and worry us long after we have “finished” working on them, the work that reveals our own sense of impermanence and frailty.

If it feels safe-enough to you, I ask you to do work that calls to you in this undeniable way. Because it is what makes it possible to continue in our field, and in a world that seems interested in only what it can extract from us. It is a way to stay here, to remind yourself of why and how you care, and for whom you care, and also that we are not alone in this work, that we follow the path of someone before us.

Conserve your anger

I use the term “conserve” in the sense of observing and stabilizing the anger that we feel about the systemic and personalized injustices that we encounter in our work. “Stabilizing” does not mean forgetting or nullifying the very valid sense of anger that we may feel (and here I invite you to learn from the work of Sara Ahmed on “The importance of complaint”). Rather, I am learning that by conserving my anger, I can use it as fuel for a relentless pursuit of a more just telling of the past. My PhD research asks what we can know of the migrants, immigrants, women, and enslaved people making pots in ancient Athens in the 6th to 4th centuries BCE—the time of the birth of democracy, a democracy that of course excluded them. The ancient and even contemporary literature seems disinterested in the real conditions of these peoples’ lives, especially their creativity and resilience under conditions of heightened surveillance, threatened violence and even trauma. It is suggested that we can’t know these people because they left few textual records, and scholars have assigned them names that have nothing to do with their ancient identities.

I’m reminded of a fragment of Tanaya Winder’s “Love Lessons in a Time of Settler Colonialism” where an Indigenous woman asks: “Should I go missing: don’t stop/ searching; drag every river until it turns red and the waters of our

names/stretch a flood so wide it catches everything. And we find each other whole and sacred, alive and/ breathing and breathing and breathing" (Winder, 2018).

And so, I call upon my anger and refuse to give up searching. Because I will not forget these ancient people, I will re-search for them in their pots. So, I ask you, who are these people for you, the ones to whom you remain accountable? To whom do you owe your best work?

Restore your belief and hope in futures

What if we understood restoration as a practice as applicable to our spirits as the items and sites, we're called upon to resuscitate? Pursuing the kind of work, we are hailed to do, while deeply meaningful, is intense, exhausting. And often our institutions or colleagues do not recognize this additional emotional weight, or even penalize us for undertaking such projects. So how do we maintain a belief and hope in futures—for human beings, for all the animal and plant beings we share our world with, for the air, the waters, the land—when it feels so hard to imagine?

Here I have to say that the existing conservation literature and the ethics and practices we have been taught are "professional" will not save us. They are too thoroughly colonized by ideas of supposedly objective, scientific, neutral, and reversible approaches that do not allow us to imagine a more emancipatory profession.

As Māori scholar Linda Tuhiwai Smith reminds us, "we have to continue to act to use our imaginations, to enhance our own institutions and forge our own pathways. Decolonizing is a practice of hopefulness, a belief that there is a future and a certainty that we have work to achieve" (Tuhiwai Smith, 2021, p. 285). So, we have to both have hope to decolonize our ways of working, as well as decolonize our ways of working to have hope.

So go, read elsewhere outside our limiting literature. For me, that has meant reading the work of Black, Indigenous and People of Color scholars, women and LGBTQ+ historians, theorists, and most especially poets. See the world through other

perspectives, learn from the strategies and forms of knowing outside the prescribed "cannon" in our field.

And come back to cultural heritage work seen, changed, and ready to take up this work once again because you believe it is both necessary and possible. Because these futures demand your whole mind and heart.

2. CONCLUSION

I'd like to end by asking you why this field called to you in the first place. Why did you or do you care?

And as someone who was ready to leave this profession not once, but twice, I want to reassure you that thoughts about leaving it are also valid, and that cultural heritage work can and is done outside of our field, perhaps in more innovative, meaningful, and heart-forward ways.

But if you want to stay here, despite all that you know that is in need of transformation, be clear on why you stay, and for whom you stay. I am here because I owe a sense of dignity, care and remembering to the ancient dead. Because their lives matter to me, they are the people I am always in service to, I'm here because of them.

Now: Your turn.

3. BIBLIOGRAPHY

I Ahmed, S, 2021. *Complaint!* Durham: Duke University Press.

Hill, N., 2020. 5 Questions to Consider Before Joining a Diversity Committee. [Blog] Notes from the apotheker, Available at: <<http://notesfromtheapotheker.com/5-questions-to-consider-before-joining-a-diversity-committee/>> [Accessed 16 June 2022].

Miles, T., 2021. *All That She Carried: The History of a Black Family Keepsake, Lost & Found*. New York: Random House Publishing Group, pp.294-295.

Tuhiwai Smith, L., 2021. *Decolonizing methodologies*. London: Zed Books, p.285.

Winder, T., 2018. *Love Lessons in a Time of Settler Colonialism*. Poetry, [online] Available at: <<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/>>

PANELISTS | PANELISTAS | PAINELISTAS



**Creando diálogo a través del bilingüismo:
el equipo enlace de Puerto Rico**
Creating dialogue through bilingualism: the liaison team of Puerto Rico

Veronica Mercado Oliveras, Paola Valentin Irizarri & Mayuli Santiesteban
(University of Delaware, United States/Puerto Rico)

1. INTRODUCCIÓN

La Red Profesional de Conservadores Emergentes (conocida en inglés por las siglas ECPN) es una plataforma para miembros del Instituto Americano de Conservación (AIC) que están cursando las primeras etapas formativas del campo. Esto incluye a estudiantes de bachillerato, individuos de preprograma, estudiantes de posgrado, estudiantes recién graduados y profesionales de carrera temprana. ECPN ha logrado estructurarse en una red sólida con más de 50 enlaces que facilitan el intercambio de conocimiento y la creación de comunidad entre estos profesionales emergentes provenientes de todo Estados Unidos y, desde el año 2020, la Isla de Puerto Rico.



Fig. 1. Mapa de Norte y Centro América y las Antillas Mayores presentando la localización de los enlaces de ECPN durante el año 2022, incluyendo la Isla de Puerto Rico.

Siendo requisito para admisión a las escuelas graduadas norteamericanas tener un robusto portafolio evidenciando competencia en el campo de la conservación del patrimonio tangible, para los puertorriqueños el reto es palpable. Ello se debe a las escasas oportunidades en la Isla para entrenar bajo la tutela de un conservador, la inexistencia hasta el año 2021 de una concentración menor a nivel de bachillerato que satisficiera los requisitos curriculares necesarios para admisión a escuela graduada, y la insuficiencia de fondos públicos y privados para sufragar los costos de matrícula y alojamiento para que estudiantes prospectos tomen cursos de educación continua y participen de conferencias internacionales. Anteriormente al 2020, en Puerto Rico, comparado con los Estados Unidos, nuestros estudiantes carecían de representación ante el AIC e ECPN. La presencia de estas organizaciones era distante, una realidad que podría atribuirse a falta de representación local, diferencias en geografía y en el idioma.

Con esto en mente, en plena pandemia del COVID-19, Verónica Mercado propuso en el verano de 2020 a ECPN la creación de un equipo de enlaces bilingüe para Puerto Rico. La solicitud fue recibida con gran optimismo y compromiso. Como conservadora emergente, la fuerza motriz de Verónica fue reunir a conservadores y estudiantes en la Isla, y en la diáspora, para cosechar un espacio de intercambio mediante la creación de charlas en línea que permitirían a los puertorriqueños mantenerse conectados a nivel internacional en tiempos de pandemia.

El proceso

Como primeras tareas, se inició un “social media take-over” en Instagram, Facebook y LinkedIn para anunciar la creación del enlace ECPN para Puerto Rico y se creó un listado de suscriptores a través de un formulario Google. Mediante este “mailing list”, el equipo de Puerto Rico ECPN se dedicó a compartir información sobre actividades que pudiesen ser de provecho para estudiantes de preprograma. En este proceso el equipo se percató de la gran atención que esta iniciativa estaba acaparando y de la necesidad de invitar a todos aquellos interesados, no sólo puertorriqueños, a suscribirse. Mediante páginas de Facebook relacionadas con la conservación con sede en América Latina, Estados Unidos y el Reino Unido se publicó una encuesta para que la audiencia opinara sobre la creación de una oferta de eventos en español, inglés o ambos.

La encuesta obtuvo ciento dos respuestas de las cuales el 14,7% indicó sentir comodidad asistiendo a eventos en inglés, mientras que el 28,4% se sintió cómodo asistiendo a eventos en español. Sin embargo, el 56,9% de los participantes confirmaron sentirse cómodos asistiendo a eventos en ambos idiomas o con componentes spanglish.

Preferred language of communication (English/Spanish/Both)

102 responses

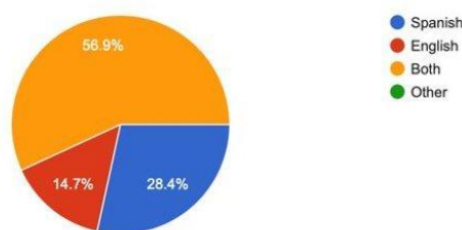


Fig. 2 Resultados de la encuesta Google compartida en múltiples grupos en línea dedicados a la preservación del patrimonio cultural.

Con estos datos a la mano, el equipo puertorriqueño de ECPN se enfocó en crear una presencia virtual bilingüe a través de un

“mailing-list” que hasta la fecha ha acumulado alrededor de ciento setenta suscriptores que reciben actualizaciones mensuales y bimensuales sobre conservación internacional, noticias, talleres, pasantías, charlas y eventos. Además, el equipo puertorriqueño de ECPN dedicó esfuerzos a la traducción al español de materiales del AIC dirigidos a estudiantes de preprograma, ahora disponibles en la página web de AIC.

Durante la pandemia, el Instituto Norteamericano de Conservación y, por consiguiente, ECPN se dedicó a crear actividades y eventos virtuales, tales como charlas, talleres y conferencias en colaboración con universidades y museos. Ninguno de estos eventos se ofreció en español, o bilingüe, y muy pocos de los ponentes eran de herencia hispana. En respuesta a la falta de representación latinoamericana, Puerto Rico ECPN creó la serie “Latinos in Conservation / Latinos en la Conservación del Patrimonio”; a través de la plataforma Zoom, esta serie logró reunir a siete conferencistas de diferentes Estados incluyendo: Argentina, Uruguay, México, Puerto Rico y Estados Unidos, quienes actualmente ejercen en el campo de la conservación en América Latina o Estados Unidos.

Estas presentaciones se ofrecieron tanto en inglés como en español; según la preferencia del panelista. El enfoque de la serie era proveer un espacio en donde el conferenciante pudiera compartir su trayectoria en el campo, tratamientos particulares, estudios de conservación de posgrado y pregrado, y experiencias previas al programa, brindando así a nuestros participantes un sentido de cohesión, familiaridad, dirección, pertenencia y una nueva y amplia red de apoyo.

La serie incluyó temas tales como: preservación arquitectónica, conservación de fotografías, conservación de colecciones de historia natural, conservación de pinturas, conservación de los nuevos medios digitales, y conservación de bibliotecas y archivos. La asistencia a estos eventos englobó a participantes que se conectaron vía Zoom desde Puerto Rico, Estados Unidos, Brasil, México, Chile, Guatemala, Costa Rica, Argentina, Canadá, República Dominicana, Cuba, Honduras,

Filipinas, Colombia, Uruguay, Reino Unido, Ecuador, Nicaragua, Italia, Portugal y España.

Presente y futuro

El éxito que tuvo la serie “Latinos en la Conservación” amerita la creación de más oportunidades para compartir ideas y experiencias, por tanto, el equipo de Puerto Rico ECPN desea continuar conectando y creando enlaces con profesionales de distintas regiones de Latinoamérica, de manera virtual, a través de conferencias, series cortas y/o actividades. Tales eventos, por más sencillos que sean, promueven la participación tanto de puertorriqueños como de otros latinoamericanos en la disciplina de la conservación del arte y crean puntos de referencia con los cuales estudiantes de preprograma pueden relacionarse.

Al presente, el equipo se encuentra planificando dos conferencias cortas que se estarán llevando a cabo en los meses de noviembre y diciembre. Esta nueva serie se centrará en compartir con el público la trayectoria de cuatro pasantes de ascendencia puertorriqueña y cubana en laboratorios de conservación en Estados Unidos durante el verano del 2021, en plena pandemia, tales como el laboratorio de objetos del MFA de Boston, el laboratorio de libros de la Asociación Filosófica Americana en Philadelphia, el Museo Isabella Stewart Gardner, entre otros. En esta nueva serie corta, cuatro estudiantes de preprograma y postgrado abordarán proyectos de conservación y cómo estos han aportado a su desarrollo académico y profesional.

2. AGRADECIMIENTOS

Verónica desea agradecer a Winterthur/University of Delaware Program in Art Conservation, a ECPN y al AIC por apoyar la creación de un equipo regional para la hermosa isla de Puerto Rico. El equipo de Puerto Rico ECPN también expresa su gratitud a APOYOnline por invitarles a participar de esta monumental conferencia, y a los panelistas de “Latinos en la Conservación” por compartir sus vivencias con la audiencia y ser testimonio vivo de la importancia de representar y defender nuestro patrimonio tangible.

Latinos in Conservation: Conservadores-restauradores invitados

Evento	Nombre	Tema	Lenguaje	Specialty	Institution of Work	País	BOCP
	Miguel Resendiz	How to Use Travel Diaries as archival evidence	English	Site Based	International Archives Association, U.S.A.	Guatemala/México	68
	Verónica Díaz	Evaluación de recubrimientos sintéticos para la protección del tejido de pluma en impresiones de fibra sintética	Spanish	Photography	National Gallery of Art, U.S.A.	México	68
	Mariano Di Giacomo	Conservación de colecciones de insectos secados	Spanish	Palaeontology	Vasa Puholi Museum of Natural History, U.S.A.	Estados Unidos	79
	Bianca García	Printing in gold - 18 years in the field of Art Conservation	English	Printing	Bolton Art Conservation Center	Puerto Rico	31
	Héctor Berdecía	Apogeo de la conservación: un acercamiento desde el campo de la Conservación del Arte	Spanish	Architecture	Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico	Puerto Rico	27
	Victoria Rivera	Proceso de conservación restauración para libros coloniales digitales que los años de 1977 en Chile, México	Spanish	Printing	Empress of Argentina K&C'S Mexico	México	62
	Clara Huisman	Exposición en la conservación de biblioteca y archivos	Spanish	Library and Archives	Andrew W. Mellon Conservation Library, University of Miami, U.S.A.	Argentina/Estados Unidos	29

Panelistas participantes:

- Mariana Di Giacomo, Conservadora restauradora de colecciones naturales
- Clara Huisman, Conservadora de libros y archivos
- Miguel Resendiz, Profesional de pre-programa
- Victoria Rivera, Conservadora restauradora de objetos muebles
- Bianca García, Conservadora de Pinturas
- Héctor Berdecía, arquitecto y profesor de preservación histórica
- Verónica Díaz, Conservadora restauradora de litografías

Fig. 3 La siguiente diapositiva resume los conferenciantes, los temas presentados y el número de personas que llegaron a registrarse para cada evento. Los panelistas participantes (nombrados en dirección contra las manecillas del reloj) fueron: Mariana Di Giacomo, Clara Huisman, Miguel Resendiz, Victoria Rivera, Bianca García, Héctor Berdecía y Verónica Díaz. Esta información fue sumamente valiosa para identificar que hay un deseo internacional para la creación de diálogo, colaboración e intercambio de ideas.

Mediante la serie “Latinos en la Conservación del Patrimonio”, la cual se llevó a cabo de abril a julio del 2020, el equipo constató que las actividades de Puerto Rico ECPN responden a una necesidad mucho más grande de la inicialmente proyectada. Aunque el enfoque inicial era crear una red de apoyo en Puerto Rico, resaltó el deseo global por crear lazos y diálogos más allá de la frontera norteamericana.

Gracias a este esfuerzo en equipo, se han creado lazos con profesionales latinoamericanos, extendiendo una brecha entre Norte América y el resto del continente, a pesar de la pandemia y la inevitable necesidad del distanciamiento físico. Sin lugar a duda, esta serie ha recalado la enorme contribución que tienen los conservadores latinoamericanos en el rescate del patrimonio y la necesidad de celebrar y exaltar su excelente labor y esfuerzo.

PANELISTS | PANELISTAS | PAINELISTAS



Global Connections & Opportunities: My experiences **Conexiones y oportunidades globales: mis experiencias**

Patrick Ravines (Buffalo State College, United States)

1. INTRODUCTION

The 4th APOYOonline Regional Conference, with the theme “Connect, Empower, Transform: a Virtual Conference for Students and Emerging Professionals in Cultural Heritage”, had in Panel 3 the topic of Global Connections and Opportunities. In this Panel, Patrick Ravines, Director and Professor of the Patricia H. and Richard E. Garman Art Conservation Department (in Rockwell Hall, Buffalo State College, Buffalo, New York, USA) tells about his experiences.

2. ACADEMIC CONNECTIONS

2.1 ENCRyM - Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, México

The first connection is the National School of Conservation, Restoration and Museography (ENCRyM) “Manuel del Castillo Negrete”, directed by Director Gerardo Ramos Olvera. This connection has existed for years, and the institutions are seeing how they can do more for each other, with the professors and students. Professors from ENCRyM have attended meetings and given talks, which contributes to growing this bond. A highlight of this connection is the virtual talk given by Professor Ana Lizeth Mata Delgado, about Restoration of Modern and Contemporary Art. The possibility of virtual meetings facilitates the interaction of institutions, despite the distance.

2.2 Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio, UTEC, Peru

Going further south, in Peru the connection is the Center for Research and Heritage Conservation, which is part of the University of Engineering and Technology (UTEC) in Lima and the Director is Juan Carlos Rodríguez Reyes.

This center has connections throughout Peru, to the south, in Cusco, Arequipa, in the north, in Chiclayo and Trujillo. They are doing very interesting programs, and also offering a master degree in preventive conservation.

3. CLASMAC

CLASMAC is the union of the Latin American Congress of Archaeometry (CLA) and the Latin American Symposium on Physical and Chemical Methods in Archaeology, Art and Conservation of Cultural Heritage (LASMAC). CLASMAC will celebrate their union in October 2022 in San José, Uruguay. It is a meeting with a scientific purpose, but will also involve restorers, conservators and art historians. So everything that has to do with art, heritage, culture, humanities is present as well.

4. THE ISRAEL MUSEUM

Beyond the Americas, Ravines tells about the opportunity to have lived in Israel for several years, which led him to be invited to be a member of the board dealing with the renovation of the

conservation studios in the Israel Museum in Jerusalem. The entire Conservation and Restoration Community was smaller than in the United States or several Latin American countries. Again, virtual meetings will facilitate communication, enabling participation without the need for a trip to Israel.

5. FULBRIGHT

To increase training, experiences and also make more connections, it is possible to mention the Fulbright Program. They offer post graduate awards, in areas related to Humanities, the Arts and the Sciences, supporting opportunities in the United States. So the Fulbright commissions are part of the U.S. consulates in other countries. In the Americas, it is possible to find them in several countries. Those interested in scholarships should contact the Fulbright commissions, they can help a lot.

PANELISTS | PANELISTAS | PAINELISTAS



Conexiones históricas y colaboraciones futuras en el Caribe y su diáspora Historical connections and future collaborations in the Caribbean and its diaspora

Nyasha Warren (Museums Association of the Caribbean, Panama)

La Asociación de Museos del Caribe es una organización sin fines de lucro conformada por una junta directiva de 11 miembros, y una membresía general que oscila entre 70 y 80 incluyendo las membresías individuales y las institucionales. La organización se esfuerza por representar de la mejor manera posible a los cuatro grupos idiomáticos principales presentes en el Caribe angloparlante, francoparlante, hispanoparlante y el Caribe de habla holandesa, además de reconocer la importancia de las otras lenguas que están presentes en la región incluyendo las diferentes expresiones del creole y las culturas indígenas de la región.

La misión de la organización es crear una red visible y accesible para que los museos del Caribe y los profesionales de los museos compartan conocimientos y experiencias. La visión a futuro es ser el recurso de referencia por excelencia para los museos del Caribe, en donde figuran los siguientes objetivos:

- 1-Contribuir al desarrollo de políticas comunes relativas al papel de los museos
- 2-Actuar como un consejo asesor para gobiernos e instituciones con respecto al desarrollo de museos
- 3-Identificar y compartir recursos técnicos y financieros a nivel nacional, regional e internacional
- 4-Servir de foro para el intercambio de información e ideas a través de conferencias, publicaciones, intercambios y programas de museos.
- 5-Desarrollar vínculos entre los museos y organizaciones y agencias, nacionales, regionales e internacionales.
- 6-Fomentar y promover el conocimiento, la apreciación y la comprensión de nuestro

patrimonio a través de la educación y programas relacionados.

Durante más de 30 años, la organización ha desempeñado un papel fundamental resaltando la importancia de los museos del Caribe. La Asociación de Museos del Caribe fue formada originalmente en Dominica en 1987 con un grupo de museos de Martinica, Trinidad y Tobago, Barbados, Islas Caimanes, St. Kitts y Nevis, y Dominica, además de organizaciones como CARICOM, la OEA, PNUD, la UNESCO y el Consejo Regional de Martinica. En noviembre de 1989 la organización celebró su primera conferencia en Dominica bajo el liderazgo de la presidenta, Alissandra Cummings, de la Sociedad Histórica de Barbados. Este primer encuentro, al igual que las treinta y un conferencias que le siguieron, han dejado por sentado por qué "los museos en el Caribe y del Caribe deben ser considerados como un acto de conciencia histórica" (Cummings, 2017), especialmente considerando la historia de resistencia y resiliencia de individuos y comunidades del Caribe ante las desigualdades y exclusiones de sociedades eurocéntricas pasadas, que llevaron al derrocamiento de la esclavitud y el colonialismo, y a la transformación del panorama político de la región. A pesar de ser una región geográficamente pequeña, el Caribe ha tenido un impacto geopolítico enorme para la economía global, y también un impacto en el pensamiento político muy importante.

Hoy en día, la Asociación de Museos del Caribe, conecta a profesionales de museos y otras disciplinas afines, invitándolos a compartir hallazgos de investigaciones y mejores prácticas

relacionadas a la innovación y la educación en museos, la gestión de desastres, nuevos roles y definiciones para los museos, el desarrollo cultural y económico, la construcción de identidad, y la resiliencia en museos. En el 2019 la organización participó en la conferencia de la Asociación de Museos Afroamericanos con una mesa redonda sobre el impacto de la pandemia en los museos del Caribe. Ese mismo año, se organizó el taller titulado Gestión y Planificación de Riesgo de Desastres en respuesta a los desastres naturales catastróficos que ocurrieron en el Caribe Oriental en 2017 y en las Bahamas en 2019 patrocinado por la ICOM, la Oficina de Alianzas Estratégicas del Museo Nacional de Historia y Cultura Afroamericana del Smithsonian, el Ministerio de Cultura de Francia y la Collectivité Territoriale de Martinica. Este taller, luego de ser postergado 18 meses por la pandemia, eventualmente fue retomado en modalidad híbrida. La asociación tiene un programa de pasantías que beneficia a estudiantes del Caribe y la diáspora. En estas pasantías los estudiantes tienen la oportunidad de apoyar la asociación a la vez que desarrollan sus conocimientos sobre el sector de los museos y el patrimonio cultural. Los practicantes apoyan durante conferencias, programas, además de apoyar en la confección de boletines informativos de la asociación.

En abril del 2020 la asociación realizó una encuesta a nivel regional para conocer el impacto de la pandemia en los museos de la región en donde participaron casi 60 países y territorios de ultramar. Los hallazgos revelaron que los museos necesitan más capacitación en la gestión de personal de manera remota, seguridad y salud, la reorganización de la programación del museo, reasignación de presupuesto y estrategias digitales. Usando como fundamento los resultados de la encuesta, se generaron una variedad de seminarios web para apoyar a los museos. El programa virtual Conversaciones con la Asociación de Museos del Caribe se realizó con profesionales de museos del Caribe angloparlante, francoparlante, hispano parlante y de habla holandesa para fomentar la comunicación e

intercambio de experiencias entre diferentes museos de la región en agosto y septiembre del 2020. Ese mismo año en septiembre y octubre se realizó una serie de seminarios web sobre el aprendizaje a distancia, los museos digitales, salud y seguridad, y la defensa de los museos en el Caribe. Paralelamente se realizaron exhibiciones digitales de arte caribeño a través de la serie titulada Colectando Nuestras Voces en el Caribe y la Diáspora que se realizó entre junio y septiembre del 2020, y le brindó a varios artistas de la región una plataforma para llegarle a nuevas audiencias durante la pandemia, y le permitieron expresar sus reflexiones sobre los efectos de la pandemia a través del arte, además de la oportunidad de hacer networking con otros profesionales de la región.

Además de organizar talleres, capacitaciones, programas educativos, pasantías, encuestas y seminarios web, la Asociación de Museos del Caribe organiza conferencias, para las cuales se otorgan un número importante de becas. La última conferencia presencial se realizó en Martinica en noviembre del 2019 con el lema El Museo: Marcador de Identidad, Actor del Desarrollo Cultural y Socioeconómico del Caribe y sus Diásporas, y fue organizado por la Collectivité Territoriale de Martinique. Luego de esta conferencia, en medio de la pandemia, se celebró la primera conferencia virtual de la asociación con el lema Cultivando la Resiliencia en Museos y Sitios del Patrimonio Cultural, en noviembre del 2021. A este evento virtual asistieron más de 60 expositores de Jamaica, St. Maarten, Guadeloupe, Islas Caimanes, Colombia, Estados Unidos, las Bahamas, Holanda, Saba, Barbados, Dominica, Panamá y Haití exponiendo sobre temas tan variados como la Recuperación cultural posterior al desastre en Haití, El viaje de Kalinago desde 1492 hasta la actualidad: ¡un museo vivo!, y El papel de la geodiversidad y el patrimonio en la creación de conciencia y resiliencia en el Caribe.

A través de los 34 años que han transcurrido desde su fundación, la Asociación de Museos del Caribe se ha mantenido fiel a su intención de conectar a diversas voces de toda la región, con profesionales, instituciones y organizaciones del sector,

idealmente en todos los idiomas posibles, entendiendo que todos son socios estratégicos en el loable esfuerzo por conservar y defender su patrimonio compartido en el Caribe y su Diáspora.

1. LITERATURA CITADA

Cummings, Alissandra, 2017, Why Caribbean Museums Matter - History as an Act of Consciousness - The Origins of the Museums Association of the Caribbean and the State of Caribbean Museums. [Keynote address]. Museums Association of the Caribbean Conference, Miami, Florida.

Este artículo es una actualización y reinterpretación resumida en español del artículo titulado A History of Connections, A Future of Collaborations - The Museums Association of the Caribbean, escrito por Kevin Farmer, Joanne Hyppolite, Sherene A. James-Williamson y Natalie Urquhart, publicado en la revista International Review of African-American Art en el año 2018.

PANELISTS | PANELISTAS | PAINELISTAS



La necesidad de una mejor atención a la conservación del patrimonio fotográfico en América Latina
The need for better attention to the conservation of photographic heritage in Latin America

Fernando Osorio Alarcón

(Centro de Fotografía de Montevideo, Mexico/ Uruguay)

1. INTRODUCCIÓN

Si yo planteo en el título de mi presentación una "atención anhelada" es porque hay, de cierta manera, un trabajo muy arduo que se ha iniciado desde los años 80 en muchos de los países de América Latina que se interesaron por poner en valor el patrimonio fotográfico.

Sin lugar a dudas, los movimientos ideológicos del positivismo en América Latina llevaron a una generación patrimonios documentales, la aparición de las bibliotecas nacionales, de los archivos nacionales, pero también de documentar el impacto del modernismo y del desarrollo tecnológico en las sociedades de América Latina. Tarde o temprano, para el despertar del siglo XX, teníamos ya repositorios, archivos que documentaban la vida de las ciudades capitales: el caso del Uruguay en Montevideo, o el caso de Brasil en Rio de Janeiro; fotógrafos que dedicaron gran parte de sus tareas en documentar las ciudades o, en el caso de los fotógrafos extranjeros, forasteros o viajeros, que a su paso por estos países, documentaron a los grupos humanos, a los perfiles profesionales en la fotografía de tipos populares, y también siendo o no comparsas de intervenciones extranjeras, como en el caso de México y los fotógrafos que acompañaron a Maximiliano de Habsburgo en esa intentona de establecer un imperio en México.

Sin embargo, creo que la fotografía, en cualquier país del mundo, tiene un impacto tan fuerte en la construcción de los imaginarios y es hasta 1980 que empezamos a poner en valor, con una actitud

sistemática, la creación de espacios para la conservación y el estudio de la fotografía en América Latina. Empezamos a preocuparnos en los años 1980, 150 años después, por documentar dónde y cuándo se fotografiaron las primeras vistas de daguerrotipo en América Latina. Actualmente, la historia de la fotografía latinoamericana, los estudios sobre la teoría, la estética, la historiografía de la fotografía, están bien atendidos. Yo diría, mejor atendidos que la preservación de la fotografía. Y esto es importante mencionarlo a los jóvenes conservadores y a los jóvenes restauradores porque el trabajo que nosotros tenemos que hacer actualmente en los repositorios es un trabajo de conservación preventiva, de identificación, de diagnóstico, de registro y de creación de inventarios, es decir de control físico y poco después tenemos que hacer un trabajo de control intelectual. Pero lo importante de todo esto, es que necesitamos construir cada vez más y con mayor sistematicidad estrategias que nos permitan alcanzar un buen nivel de control físico de las colecciones, de control intelectual y de almacenamiento.

Actualmente tenemos iniciativas, tenemos archivos que están adquiriendo nuevos espacios por los cuales han luchado durante mucho tiempo, pero también tenemos iniciativas que han dejado de serlo, programas que han dejado de funcionar por atender a una agenda política y por atender a políticas de austeridad o de combate a la inflación económica o simplemente de descuido y de poca atención al sector de la conservación de la memoria.

Esto no puede seguir así. Los jóvenes deben entender que es a través de la formación de los recursos humanos, en la existencia de recursos humanos que debe estar contemplada la estrategia para la salvaguarda del patrimonio fotográfico. En 1980, como en muchos lugares del mundo, también en América Latina nos preocupamos por formar cuadros, nos preocupamos por insertar a profesionales dentro de los archivos fotográficos, en el caso, por ejemplo, de México, en el caso de Brasil, por un lado, los cursos nacionales de conservación y preservación de fotografía en México o en el caso de Brasil, a través del centro de preservación de la fotografía en Santa Teresa de FUNARTE, en Colombia o en la Biblioteca Nacional de Venezuela con Lourdes Blanco, en Brasil Joan Socrates de Oliveira, Solange Zúñiga, Sandra Baruki y Eridan Leño, Marcia Melo, Sergio Burgi, Joaquin Marçal de Andrade, entre otros. En Argentina los historiadores Luis Priamo, Abel Alexander, Juan Gómez empezaban a reunirse en los encuentros de la Sociedad Iberoamérica de la Historia de la Fotografía, y los conservadores de papel y fotografía en los Encuentros de Berazategui cerca de Buenos Aires.

En México con la aparición del Consejo Mexicano de Fotografía se impulsa el I Coloquio de Fotografía de América Latina con el cual se levanta una red de estudio y circulación de la fotografía en la región.

Así que hubo una atención, un llamado de atención, pero la construcción de las instancias para la conservación no fue fácil. En México debemos tener cerca de 60 profesionales que pasaron por el Seminario Taller de Fotografía de la Escuela Nacional de Conservación y seguramente solo el 10% trabaja dentro de las colecciones fotográficas. Hemos tenido la oportunidad en toda América Latina de mandar al extranjero a formar a especialistas y digamos que más de la mitad han regresado a lidiar y enfrentar el quehacer de la conservación de la fotografía en sus países, pero no ha sido suficiente, yo siento que esta anhelada atención debe tener un ancho de banda muchísimo más amplio, de mayor extensión para que realmente caminemos por una banda ancha de alta confianza.

Actualmente el trabajo es multidisciplinar, tenemos que decirlo a los jóvenes, es un trabajo que requiere multidisciplinas, requiere muchos conocimientos. Jim Reilly en una conferencia en París decía: "La conservación de la fotografía es una disciplina donde hay que conocer de muchos procesos fotográficos, conocer mucha química, mucha historia, leer muchos artículos, libros y reportes técnicos, hay que conocer ahora también mucho de la imagen electrónica" y concluía: "parece que hay muchos árboles para tan poco bosque".

Y es cierto, no podemos nosotros engañar a nadie, el trabajo de la conservación de la fotografía en América Latina requiere más atención, requiere más profesionales mejor preparados y requiere un trabajo con los fondos fotográficos, poca restauración y más estabilización, más preservación y más estrategias de largo plazo, planes maestros que solo se van a poder lograr si alejamos el trabajo y la planificación de las agendas políticas.

Las instituciones de la memoria, desde mi punto de vista, tanto en el sector público como en el sector privado, dependen de su distancia, de una distancia respetuosa de la agenda política y dependen también de una continuidad que sea igual de respetuosa en tiempos, en la cantidad de tiempo que alguien está dentro de una institución, desde mi punto de vista, nadie debería estar más de 10 años al frente de una institución, eso no quiere decir que luego de esos 10 años de un director, de un conservador, de un director de un laboratorio de conservación, ese director salga de la institución, no! puede ser otro el que dirija pero ese que dirigió puede incorporarse al staff, al equipo, porque todos los que trabajan por más de 2 años en un archivo fotográfico tienen un valor agregado, construyen una plusvalía y ese valor no es otro que el conocimiento que tienen de la colección. Ese conocimiento no es que esté en una base de datos en una computadora, radica en la conceptualización que almacena quien trabaja a diario con las colecciones, tocando las colecciones, no frente a una computadora, no haciendo tablas de Excel.

2. CONCLUSIÓN

Necesitamos trabajar en diagnósticos, en los estados y en los reportes de condiciones, necesitamos vaciar eso, necesitamos planear la estabilización, el almacenaje y el monitoreo de nuestras tareas básicas de control físico para que pasen a las tareas de control intelectual y de ahí al acceso. Necesitamos crear modelos que nos permitan una vida, digamos de archivo, eliminar esa función de muerte que tienen los archivos para poder realmente hacer una labor políticamente muy válida, porque la conservación de la memoria, la conservación de la fotografía y de cualquier soporte es un derecho humano, tener acceso a ese material.

Las jóvenes generaciones de conservadores, de actores de la conservación, deben tener claro que están en una época híbrida, en una época de transición, pero no deben olvidar nunca que trabajan para construir y salvaguardar no solamente la memoria, sino el derecho de todos los ciudadanos a conocer su identidad, a conocer su memoria, su historia que radica en los repositorios que conservamos todos los días.

PANELISTS | PANELISTAS | PAINELISTAS



Sustainable preventive conservation Conservación preventiva sostenible

Joelle Wickens (University of Delaware, United States)

This article is an edited version of a conference presentation transcript. It may be best understood if read from the perspective of being present at the conference.

Do you ever wonder if what you do makes a difference?

If you are here, I suspect you love the field of cultural heritage preservation. You believe in the value of preserving the past so it can inform current and future generations. You believe in the power of art, its ability to change people, and our need to preserve it so it can continue to do so. Art and historic artifacts have the power to inform and change. Therefore, the work you do to preserve these things does make a difference in the lives of the people who interact with them.

But do you also want to know that what you do is doing good for the whole world? That what you do protects our environment and addresses issues of climate change? That what you do stabilizes our local economies? That what you do addresses the social inequities of the world?

I'm here to tell you that what you do, as a cultural heritage preservation professional, absolutely has an impact on the worldwide environment, economic system, and social fabric. It is up to you what kind of impact it will have. Will it be positive and progressive or negative and detrimental?

To understand why I can make such an assured statement, you must first come to see that while it may feel the work you do is isolated, it is far from that. Maybe you are sitting at a bench building a protective enclosure for a book or working in a specific corner of a park removing graffiti from a

statue, or sitting at your desk, deciding if an object can be loaned, based on its exhibition history and light exposure data. In each of these cases, you may very well see yourself as someone who is making choices that only impact a book, a statue, or one loan object.

But let's take a closer look. As you make that book enclosure you are deciding what materials to use and what style of enclosure to make. In choosing the materials you select products with a particular price tag, that are manufactured in a particular part of the world, with particular materials, and by a particular group of people. If you choose materials that must be flown to you from thousands of miles away, you have one impact on the environment, and have relied on one particular set of laborers, and one particular network of companies. If you choose materials that can be sourced locally, then you have a different impact on the environment, and employ a different set of laborers, and rely on a different set of companies. In selecting the style of enclosure, you will make, you make choices about how much time it will take to make it and whether the person who makes it needs specialized training or not. These choices then result in a specific cost to the project. This will then mean there is more or less money for the next conservation project, or something else going on in your institution, or the wages for you and your colleagues, or any other number of things.

Let's now think about the graffiti removal. With this project, we also have choices to make with regard to materials. The same kinds of choices we just considered with the book that impact whether our money supports laborers in the local community or

other parts of the world. Whether our money is spent on climate friendly materials and transportation methods or those that add significantly to the ongoing damage to our planet. But with the graffiti removal there is something else. When you and your team make the choice to remove rather than preserve the graffiti, you are making a choice about whose influence to preserve. When you are doing the work in a public space you will make choice after choice about whether or not to interact with passers-by and tell them about what you are doing. Both of these choices impact who interacts with the art, who connects with the art, whose story is told by the art. And with that object you are deciding whether or not to loan? Again, your choice, the choice of your team, dictates who interacts with the art. In this case the choice is whether to prioritize the long-term preservation of the colorants in the object, keeping it in the dark and away from people until some unknown time in the future. Or, to prioritize people today, their ability to interact with the object, and risk that the object will not be around as long as it could be.

And so, what you are doing has an impact. You are not working in isolation. You are working in a world of interlinking systems where a decision in a seemingly isolated scenario, actually impacts what is happening in many other seemingly isolated scenarios.

What do you do with this huge responsibility? I invite you to adopt the practice of sustainable preventive conservation. Currently, there is no formally accepted definition for this concept. The definition with which I am working is: the process of identifying risks to the preservation of cultural heritage, and putting things in place to reduce these risks, while at the same time taking care to balance the needs of the social, economic, and environmental fabric of the world.

Let me show you what I mean.

Let's take this object. A small, silver bracelet.

What are the risks? We have what we might call the typically accepted risks. It could get scratched, lost, tarnished, stolen. It could melt in a fire.

When I trained to become a conservator, and really

until just a couple of years ago, the approach I took to dealing with these risks was as follows. Put the bracelet and its long-term survival at the center of my thinking and assume the ideal solution for the bracelet is pretty much the same everywhere in the world. To get to that solution, find materials that have been tested by museum professionals and shown to have very little negative reaction with silver. Use these materials to build a custom storage box and put the bracelet in it. Make sure the box is clearly labelled and big enough that it and its contents won't get lost. Put this box on a set of metal shelves, in a climate-controlled storeroom, in a building with fire suppression, and security protocols that keep it safe. With these actions, I, the preventive conservator, have done all I can to protect it from damage and save it for generations to come. If it does come out for display, I will take all possible measures to protect it during the process, and then put it safely back in storage where it will hopefully stay for a long time.

Today, my sustainable preventive conservation approach is quite different. I still identify those typical risks but I realize there are many others to consider.

There is a risk to prioritizing long term care and tucking an object away in storage never to be seen again. I believe the point of keeping things is to have people see them, and study them, and be changed by them. That doesn't happen if they are tucked away in storage.

There is a risk to operating a museum and the care of its collection in a way that exacerbates the impact of climate change. What is the point of a safely stored collection, if the earth that supports the people who are meant to see the collection can no longer do so?

There is a risk to making conservation choices that are so complicated, so expensive, and so specialized that they can only be carried out by a few. Cultural heritage belongs to all of us. We all have responsibility for it. Shouldn't we be finding ways to help everyone care for their heritage? Isn't that the surest path to preservation?

So, with these and other risks identified, I no longer think we should come to a conservation solution by

starting with the object. We need to start with the context. In what part of the world is the object and the institution that cares for it located? What is the economic, political, religious, cultural context of the area? What is the impact of transportation, industry, agriculture and climate on the area in which my object is to be preserved? Are there materials that can be sourced locally and used in its care? Why is the object special and who needs to interact with it in order for its existence to mean something?

Practically, the sustainable preventive conservation solution for this bracelet could be that it needs to be on permanent display so it can be seen daily. This could mean that it needs to be polished on a regular basis to keep it shiny. In turn, that could mean eventually the silver layer is polished away. But if the mission is better served by an object on display than an object in storage, then on display for a short time is better than in storage forever. The sustainable preventive conservation solution could also be that the object is stored on a wooden shelf in a sealed plastic bag. This solution might mean it tarnishes a bit more quickly than it would if it was stored in the way I proposed earlier, but perhaps the institution already has wooden shelves and plastic bags. Isn't it more environmentally and economically friendly to use what you already have?

The sustainable preventive conservation solution for this bracelet could also be many other things. But I'm out of time.

So, I will close with this final thought.

There are five individuals who have been particularly central to the development of my thinking around sustainable preventive conservation. These five people, Melissa King, Maddie Cooper, Marie Desrochers, Margalit Schindler, and Sarah Freshnock, are the first five students who have or will soon graduate from the University of Delaware with a major in preventive conservation. Working with them, as partners, in the development of their education, and sharing their excitement about using preventive conservation to make a difference has been unbelievably fun. They have made a difference in

my life and my work, and I will be forever grateful for that.

PANELISTS | PANELISTAS | PAINELISTAS



Museologias e Tecnologia Social: um ensaio de aproximação **Museologías y Tecnología Social: un ensayo de aproximación**

Nathália Pamio Luiz

(MINOM-ICOM Portugal & LUME - Associação de Cultura e Património)

1. ENQUADRAMENTO

A comunicação apresentada na 4ª Conferência Regional da APOYOnline: Conectar, Empoderar, Transformar: uma Conferência Virtual para Estudantes Emergentes do Patrimônio Cultural, no Pannel 4. Sustentabilidade no Patrimônio Cultural, se dá no contexto da investigação de Doutoramento em Museologia que acontece no âmbito do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, com Bolsa de investigação da Cátedra UNESCO-ULHT "Educação, Cidadania e Diversidade Cultural". O trabalho orientado pela Professora Doutora Manuelina Maria Duarte Cândido intitula-se "Museu como tecnologia social: gestão museológica e práticas da Sociomuseologia" e tem por objetivo mapear e analisar práticas, processos, métodos na museologia para o desenvolvimento e a inovação social e então a proposta de aplicação desses princípios em museus mais tradicionais, com uma estrutura maior.

Tendo isto posto, "Museologia e Tecnologia Social: um ensaio de aproximação", é um recorte voltado para o desafio que foi colocado em relação a reflexão da aplicação da investigação à sustentabilidade do patrimônio cultural.

Para introduzir a construir da nossa reflexão, apresentamos o conceito base que a pesquisa compreende por tecnologia social, algumas primeiras aproximações e também exemplos de contextualização.

2. TECNOLOGIA SOCIAL

Começamos por descrever o argumento do que é a compreensão da investigação sobre a tecnologia social até momento, sendo essas as reflexões iniciais de uma aproximação dos conceitos de tecnologia social e de museu, em vias de verificar se vai fazer sentido ou não aproximar os termos. Por este motivo, evidenciamos a busca por similaridades e diferenças entre a tecnologia social e outras vertentes como a ciência cidadã e a inovação social, por exemplo.

A atenção aqui está voltada para o reconhecimento de métodos/processos com impacto social, que envolvam a acumulação e refinamento de saberes, e, por consequência, o reconhecimento de saberes como tecnologias. Silvio Caccia Bava apresenta o "conceito de tecnologia social adotado pela Rede de Tecnologia Social (RTS)" como sendo "técnicas e metodologias transformadoras, desenvolvidas na interação com a população, que representam soluções para a inclusão social" (Bava 2004). Sendo este projeto de investigação centrado na Sociomuseologia, aplicamos a essa interação com a população também as noções de participação, de coletividade e de valorização e desenvolvimento local.

Buscamos ainda, exemplos que sejam "sustentados pela desobediência epistêmica, pela insurgência e conectados pela necessidade de criação de novos saberes, novas narrativas no universo da patrimonialização e musealização" (Primo e Moutinho 2021, 36). Lembrando sempre que o lugar da tecnologia desse trabalho não é de recursos tecnológicos,

mas sim de processos de compartilhamento de saberes, de acumulação de saberes, de uma construção coletiva e participativa do reconhecimento desses métodos como tecnologia. Situamos assim, a tecnologia compreendida nessa investigação como um “processo de compartilhamento de experiências”¹ que geram métodos e metodologias para soluções ou melhorias dos processos das comunidades que os engendram.

3. PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES

Como trazemos então a questão da tecnologia social para o entrelaçamento com os museus e museologias?

3.1 Autores e documentos referencia

Apoiadas na fundamentação por meio de trabalhos qualificados e reconhecidos como referências, estruturamos quatro grandes grupos maiores de conceitos, que nos permitem aprofundar um pouco mais a temática: 1. Museologia / Sociomuseologia; 2. Gestão museológica; 3. Gestão social / Democratização do acesso; e 4. Tecnologia social.

Começamos então pelo Grupo 1, por situar que museologia é essa, museologias plurais, conceitos de museologia para integração sociocultural, museologias preocupadas e atentas a função social dos museus, que se encontram no âmbito da Sociomuseologia. De autores individuais, mas também na esfera de Declarações e documentos validados por instituições como a UNESCO e o MINOM, por exemplo.

No segundo grande grupo estão reunidos autores que nos ajudam a compreender a gestão museológica com um papel de gestão mais amplo e mais genérico, como por exemplo o que é proposto pelo ICOM, ICOFOM, NEMO, e outros órgãos. Trago também pessoas que já trabalham a gestão museológica voltada especificamente para a função social dos museus.

Um terceiro grupo que trazemos faz um elo do que seria essa organização voltada para a vocação social dos museus pensando também na

democratização do acesso, e isso nos leva a criar um círculo entre a museologia e o tema principal que é a tecnologia social.

No Grupo 4, mais focal, autores que contribuem para o pensamento ao redor do termo tecnologia social. Aqui ressaltamos por amostra um projeto entre o Brasil, o Canadá (Québec) e o Peru, e que coloca no âmbito desse programa de inovação para a inclusão social, a tecnologia social nesse entrelaçamento entre tecnologia com um enfoque decolonial e o conhecimento local, para um reconhecimento e uma valorização do que é o conhecimento local.

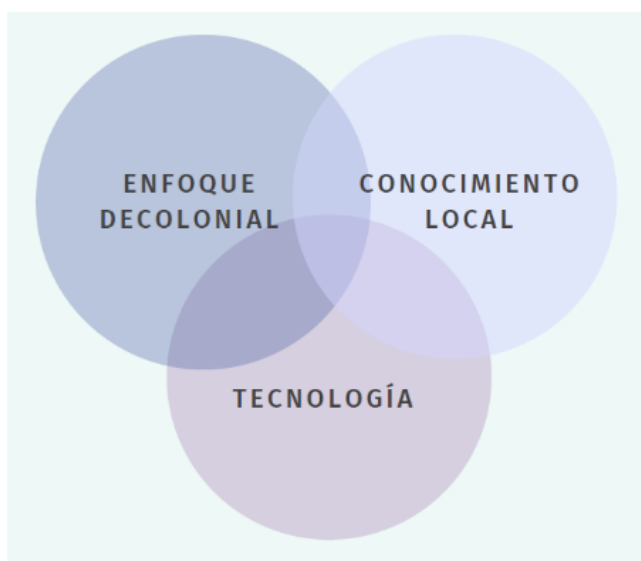


Fig. 1. Qu'est-ce la technologie sociale? Proyecto: Innovaciones para la inclusión social - Quebec, Perú y Brasil.(IUPE 2021)

O Proyecto: Innovaciones para la inclusión social, desenvolvido pela Incubadora Universitaria de Parole d'excluEs, a presenta os três pontos como uma esquematização do conceito de tecnologia social e de seus distintos elementos(IUPE 2021).

¹ Comentário de Beatriz Haspo sobre o trabalho, durante apresentação no 11º Encontro dos Investigadores do CeiED - Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento, em 14 de julho de 2021.

3.2 Conceitos complementares:

Bem-viver

Tendo postos autores e documentos referenciais, começamos a questionar o que é essa visão ocidental que em geral temos da tecnologia enquanto progresso, sendo uma supremacia do conhecimento técnico e científico sobre o conhecimento que é nativo, o conhecimento indígena, o conhecimento localizado historicamente. Então, quando consideramos a tecnologia social aplicada em um âmbito de inovação para a inclusão social, trazemos uma outra esfera que conseguimos associar também a questão do Bem-viver.

Quando no “compromisso com uma concepção específica do bem-viver conferiria à tecnologia um valor substantivo e ela deixaria de ser meramente instrumental, como entende o instrumentalismo”. (Dagnino, Brandão, e Novaes 2004, 49) Porque a tecnologia social almeja uma qualidade de vida, mas é importante ponderarmos que essa qualidade de vida não está atrelada a noção comum de bem-estar e sim ao conceito mais complexo de bem-viver.

Essa é uma diferença para a qual nos foi chamada a atenção durante a XX Conferencia Internacional Galaico-Portuguesa. Rumo a uma museologia 4D: social, ambiental, política e economicamente sustentável, organizada pelo MINOM-ICOM em parceria com diversas instituições de ensino, investigação e museus, que se deu em 2020 em Lugo, Espanha, e em Lisboa, Portugal, e foi o evento que deu origem ao comitê do Movimento Internacional para uma Nova Museologia na Espanha. Durante o encontro presencial de mais de 30 profissionais da museologia comunitária e/ou com foco na comunidade, no Museo Pazo de Tor, e no qual foi debatida cada palavra e o seu significado para que pudéssemos gerar a Declaração Lugo-Lisboa(MINOM-ICOM 2020). Neste debate intenso, forte e minucioso ao redor do significado das palavras, em busca de uma linha de comunicação comum, foi-nos feito notar a diferença entre o bem-estar e o bem viver.

Os dois nos levam a pensar numa imagem de

qualidade de vida, mas no caso do bem-estar ainda muito atrelado a recursos individuais e no bem-viver não, passamos a valorizar o que vem do coletivo. Então, pensando nessa tecnologia com olhar decolonial e com o reconhecimento do saber local, experimentamos notar uma proximidade do que nós podemos pensar e fortalecer a partir dos processos museológicos.

3.3 Exemplos para início de reflexão

Com esses questionamentos, e em meio a tantas incertezas, é que estabelecemos um início de elucubração a partir de algumas experiências de campo. A primeira delas com que tivemos contato através da pesquisa foi a do Ecomuseu de Maranguape, que apresenta um projeto de incentivo perante a Fundação Banco do Brasil e, no âmbito da Rede de Tecnologias Sociais (RTS), é reconhecido em 2015 como uma tecnologia social. Esse projeto de cocriação de cidades educadoras que eles apresentaram foi reconhecido como tecnologia social. É importante para a investigação porque este texto foi escrito pela comunidade organizadora desse ecomuseu e, assim, se torna possível reconhecer e enxergar aqui uma estrutura museológica insurgente que se assume enquanto uma tecnologia social dizendo que se trata de “uma tecnologia social em rede que potencializa os tempos, espaços e ativos de aprendizagem e de desenvolvimento local sustentável”(Ecomuseu de Maranguape 2015).

Com este pressuposto, iniciamos um percurso na tentativa de delinear indicadores para a identificação e o mapeamento de mais atividades que acreditamos que podem ser replicadas em instituições de maior estrutura, mesmo como um posicionamento político em reafirmar que “não há mais desculpas para não ser feito”. Passamos, por conseguinte, a observar situações com as quais temos contato direto em termos de trabalho aplicado recentemente. Sendo elas em diferentes instituições, de tamanhos e estruturas diferentes, projetos com objetivos completamente diferentes (inclusive de abordagens outras), mas que para cada uma das situações é possível um variado

Trazemos o Projeto EcoHeritage: Ecomuseums as a collaborative approach to recognition, management and protection of cultural and natural heritage², do qual participo como investigadora através do MINOM Portugal e do Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, e que com o copatrocinio da União Europeia mediante o Programa Erasmus+, acontece com parceiros da Espanha, Itália, Polónia e Portugal. Até o momento desta comunicação, os parceiros supracitados haviam entrado em contato com 104 ecomuseus e museus comunitários nesses países, então com o objetivo maior de colaborar para o reconhecimento à gestão e a proteção do patrimônio natural e cultural. Passado a fase de identificação desses ecomuseus, está a ser preparado um manual de boas práticas, uma plataforma de capacitação (cujas necessidades de formação também foram desenhadas pelos ecomuseus envolvidos, a partir de questionários dessa primeira fase de identificação e sensibilização) e a European Ecomuseums Online Network – EEON, uma rede de ecomuseus europeus criada para que as instituições ecomuseológicas engajadas possam, entre si, se fortalecer, trocar e encontrar novas soluções para a sustentabilidade e para a inovação social.

Acreditamos que esse é um projeto que permite a observação de muitos casos e, com os ecomuseus e museus comunitários, temos a origem dos processos de musealização a partir de uma vontade local de museu. Ou seja, processos de estabelecimento museológico a partir de uma demanda da própria comunidade em se articular para encontrar o seu jeito de suprir uma demanda que é sua. Por este motivo, acreditamos que possa ser um bom exemplo para refletir a aplicação da tecnologia social, em termos de uma percepção com enfoque para casos em que um processo de musealização pode potencializar o que a comunidade vem fazendo no território.

Tudo isso com um olhar bastante sensível para a questão da inovação, pensando as estratégias de uma cultura de inovação. Para que assim os museus de pequeno e médio porte estejam preparados para inovar e suprir a demanda da sua

comunidade, que não dependam sempre da criatividade, mas sim de estratégias que estão elaboradas, que outras pessoas já fizeram e que podemos trocar e criar uma estrutura de ciência aberta, de Open Science, para que as pessoas possam apoiar-se mutuamente. Principalmente quando tratamos de realidades parecidas, mesmo que em um contexto completamente outro, mas que os elementos chave sejam capazes de criar conexões e sinergias.

Outro projeto que é próximo desta investigação é o Renova Museu: revitalização de um museu por meio de ações educativas³, que se deu em 2019, na cidade de Monte Redondo, Portugal, região de Leiria. O projeto desenhado e implementado no Museu do Casal de Monte Redondo foi premiado na “IX Edição do Prêmio Ibermuseus de Educação”. Elaborado em uma parceria entre a Direção do museu, na figura de João Moital, e o Departamento de Museologia da Universidade Lusófona, o projeto aconteceu com 3 grandes fases que foram de sensibilização, de partilha e a exposição. A primeira foi para o reconhecimento das coletividades locais, para conhecer a comunidade que coabita e que tem ali o seu museu e ouvi-las a fim de definir quais era suas expectativas para esse projeto e que rumo ele deveria tomar. Num segundo momento de partilha, organizados workshops e, em último momento, foi organizada uma exposição coletiva de curadoria colaborativa – processo todo o qual teve a honra de poder refletir um pouco através da elaboração de dissertação de mestrado.

Do projeto como um todo, o que trazemos aqui e chamamos a atenção é para o espaço que as provocações dessa programação abriram para que as pessoas integrantes das coletividades pudessem coabitar e conviver em formato de diálogo dentro do próprio museu, do seu museu. A proposta do projeto que envolveu desde Grupos Corais à Juntas de Freguesias (órgão executivo

² Co-funded by the Erasmus+ Programme of the European Union - Project N°: 2020-1-ES01-KA204-082769. Mais informações: <https://ecoheritage.eu/>.

³ Mais informações: <https://museumonteredondo.net/>.

local de organização da República Portuguesa), era mesmo colocar todas elas de igual para igual e encontrar pontos que eram comuns entre as mesmas. Mesmo sendo uma voltada para o desporto, a outra voltada para o artesanato e a outra voltada para a música, mas encontrar pontos comuns que pudessem ser discutidos e debatidos no âmbito do museu.

Neste processo, ressaltamos um exemplo do quanto acreditamos na importância de mapear atividades, registrar, analisar e possibilitar a transformação delas em metodologias, para que outras pessoas possam aplicar, em outros contextos. Um dos workshops propostos pelo projeto, "Como preservar e conservar fotos,



Fig. 2 e 3. Workshops "Como preservar e conservar fotos, documentos e outros objetos" e "Como registrar e organizar documentos institucionais", em 19 de maio de 2019. Fotos: Josiane Vieira/Acervo Renova Museu/MCMR.

documentos e outros objetos", realizado no Museu do Casal de Monte Redondo em 19 de maio de 2019, planejado e ministrado pela conservadora membro da equipa Renova Museu e do Core Team da APOYOnline, Cristina Lara Corrêa, no contexto dessa fase de partilha do projeto, foi uma readaptação, uma realocação da atividade Manos a la Obra.

Manos a la Obra é uma ação teórico-prática proposta pela APOYOnline a fim de realizar no local de acolhimento das Conferências Regionais organizadas pela Associação há mais de 30 anos, e que englobam uma série de profissionais especializados para a criação de uma metodologia aplicada para a preservação do património identificado em cada ocasião. A atividade replicada no caso do Renova Museu, foi a que teve lugar na 30th Anniversary Conference, realizada no Rio de Janeiro, Brasil, em 2019, relacionada à fotografia e a preservação de documentos. O projeto teve a oportunidade, através da Cristina e da experiência que vivida por ela no âmbito da APOYOnline, de replicar e readaptar para o seu contexto em Monte Redondo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deixamos pensamentos e questionamentos em aberto, mas com foco na reflexão que essa conferência nos propõe que é "conectar, empoderar e transformar" e, neste contexto, ponderar a tecnologia social como um elo de empoderamento e transformação mútuo, sendo potencializada em um processo de musealização. A considerar que "talvez o dano que a gente tenha cometido contra o Planeta, no século XX, é que a gente estava preparando técnicos e formando muitos técnicos, e a ideia era habilitar o humano para incidir sobre a vida na Terra"(Krenak 2020, 20). Propomos assim, aprofundar a tecnologia social associada as museologias, com o desafio de encontrar meios coletivos de adaptação de processo de compartilhamento de experiências locais para uma situação de melhoramento e de potencialização da sustentabilidade do patrimônio cultural, dos museus e das instituições similares.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Bava, Silvio Caccia. 2004. "Tecnologia social e desenvolvimento local". Em Tecnologia social: uma estratégia para o desenvolvimento, 103–16. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil. https://fbb.org.br/files/14/Livros/72/Teconologia-Social-uma-Estrategia-para-o-Desenvolvimento_2004.pdf.

Dagnino, Renato, Flávio Cruvinel Brandão, e Henrique Tahan Novaes. 2004. "Sobre o marco analítico-conceitual da tecnologia social". Em Tecnologia social: uma estratégia para o desenvolvimento, 15–64. Rio de Janeiro: Fundação Banco do Brasil. https://fbb.org.br/files/14/Livros/72/Teconologia-Social-uma-Estrategia-para-o-Desenvolvimento_2004.pdf.

Ecomuseu de Maranguape. 2015. "Projeto "Ecomuseus e Escolas, Cocriando Comunidades Educadoras Sustentáveis"". Editado por Marcio Domingos Carvalhal de Moura. Fundação Banco do Brasil, Rede de Tecnologias Sociais. <https://transforma.fbb.org.br/tecnologia-social/ecomuseus-e-escolas-cocriando-comunidades-educadoras-sustentaveis>.

IUPE. 2021. "Qu'est-ce la technologie sociale?" Proyecto: Innovaciones para la inclusión social - Quebec, Perú e Brasil. Incubadora Universitaria de Parole d'excluEs. <https://iupe.wordpress.com/2021/03/15/technologie-sociale/>.

Krenak, Ailton. 2020. Caminhos para a cultura do Bem Viver. Editado por Bruno Maia. <http://www.culturadobemviver.org/>.

MINOM-ICOM. 2020. "Declaração Lugo-Lisboa. XX Conferencia Internacional galaico-portuguesa MINOM-ICOM 2020". MINOM - Movimento Internacional para uma Nova Museologia. <http://www.minom-icom.net/noticias/declaracion-lugo-lisboa-galego-castellano-portugues>.

Primo, Judite Santos, e Mário Caneva Moutinho. 2021. "Sociomuseologia e Decolonialidade: contexto e desafios para uma releitura do Mundo". Em Teoria e Prática da Sociomuseologia, 19–38. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

PANELISTS | PANELISTAS | PAINELISTAS



Treatment and prevention of fungal contamination in libraries and archives Tratamiento y prevención de la contaminación fúngica en bibliotecas y archivos

Matteo Montanari

(Istituto Centrale per la Patologia degli Archivi e del Libro - ICPAL, Italy)

1. INTRODUCTION

As we know, preventive conservation is the best option against fungal contamination in libraries and archives, however in practice, prevention in our field is barely followed and so, most of the time the restorers must act against over contamination.

Treating contamination on paper or membranous materials is a challenge similar to a puzzle: choosing the right treatment means answering many questions that often require in-depth analysis on the materials. Standardize the processes could be difficult.

Conceptually, the approach to disinfection has not changed much in the last 40 years: virtuous approach involves damage assessment, characterization of the contamination, the choice of the most effective treatment with lower side effects on the assets and final conditioning with products and materials to prevent recontamination. Anyway, in the last 40 years, technologies and social perspectives changed and today restorers have different products and tools to handle, so, let's see what's new.

First of all we should roughly distinguish between mass treatments on large amount of items with heavily contamination - mainly due to catastrophic events involving water - and targeted treatments on individual pieces with high historical or artistic value.

Mass treatments

About mass treatments, the main innovations of the last 20 years are the banning of most of the

chemical fumigants and digitalization. These two factors have shifted the balance in favour of mass treatments through physical means, such as ionizing radiation or thermal stress.

Collateral effects on membranous materials by gamma rays or high temperatures have been known for decades, but today mass digitization offers us an alternative that was previously unimaginable.

When the information content of an immense contaminated archive is more important than its mere material supports, a rapid ionizing or thermal remediation treatment followed by a mass digitization program is an easily achievable option that can no longer be ignored. In cases like these today a high-risk gaseous chemical intervention such as that with ethylene oxide can't be an option, especially when it comes to organic goods with high hygroscopicity and gaseous retention.

Clearly, as researchers, our efforts must be always focused on finding the best treatment protocols to minimize the collateral effects. Personally, I performed some studies on industrial protocols for the disinfection of materials through gamma irradiation at relatively low dosages coupled with thermal dehydration and dry cleaning (Coppola et al., 2018) (Montanari et al., 2021), and also thermal protocols for disinfection with moist heat at 50-55 °C followed by vacuum drying at mild temperatures, with good results as regards disinfection and acceptable results with respect to the integrity of materials.

Treatment on single precious assets

Situation is different for target disinfection on single item. In this case, most of the time, the physical matter and the content are at the same level of importance. Anyway, here too, many new features occurred in the last decades. Most of the biocides present in the market have been banned because dangerous for the environment, and only few of them are still available for restorers. The challenge here is to look for new green and safe biocides.

Green products

Unfortunately, green biocides for paper and membranous materials are still at the experimental stage. In Italy, on the market there are some products based on essential oils or enzymes in the stone sector but nothing promptly available as curative agents in the other fields.

I can just briefly mention two experiences performed in my institution in the last few years. The first is about the use of chitinase, lipase and protease for biological stain removal (Fiacconi et al., 2012). The other more recent is about hydrolates, that are by-products of the essential oil distillation. They still contain a certain amount of active ingredients with biocidal properties and, more importantly, they can be used in aqueous systems, showing no collateral effect such as yellowing and acidification, some time observed with distilled oils. The research showed good results in vivo with *Citrus aurantium* and *Monarda fistulosa* hydrolates applied on paper substrate with gellan (Di Vito et al., 2017).

Despite these new opportunities, still to be evaluated for effectiveness and interference, in my opinion the best green approach is an appropriate, informative characterization of the etiological agents and of the degradation processes. In fact, analysis helps us to understand the weak points of the biological agents. What factors do favors or disfavors them? To which physical or chemical agents are they sensitive? Are they really active and alive on the support? An effective cleaning may be enough?

A targeted approach means also using less and using better, for example using an effective chemical only where and when needed in a controlled and minimal way. For instance, parabens in alcohol coupled with calcium propionate in recent research showed very good disinfection effectiveness combined with deacidification, which also means prevention of further contamination (Oliveira, 2016).

Finally we can conclude this presentation mentioning innovative products such as nanoparticles as protective materials for paper. In particular, those based on magnesium oxide seem promising not only for preventing acidification but also for controlling fungal contamination (Franco Castillo et al., 2019).

2. ACKNOWLEDGMENTS

To Maria Camila Patiño R., responsible for the adaptation of this manuscript.

3. BIBLIOGRAPHY

Coppola, F., Fiorillo, F., Modelli, A., Montanari, M. and Vandini, M., 2018. Effects of γ -ray treatment on paper. *Polymer Degradation and Stability*, 150, pp.25-30.

Di Vito, M., Bellardi, M., Colaizzi, P., Ruggiero, D., Mazzuca, C., Micheli, L., Sotgiu, S., Iannuccelli, S., Michelozzi, M., Mondello, F., Mattarelli, P. and Sclocchi, M., 2017. Hydrolates and Gellan: An Eco-innovative Synergy for Safe Cleaning of Paper Artworks. *Studies in Conservation*, 63(1), pp.13-23.

Fiacconi, M., Colaizzi, P., Ruggiero, D. and Pinzari, F., 2012. Colori indesiderati: prove di rimozione enzimatica di macchie di origine fungina dalla carta. Poster. Sesto Congresso Internazionale Colore e Conservazione materiali e metodi nel restauro delle opere policrome mobile.

Franco Castillo, I., García Guillén, E., M. de la Fuente, J., Silva, F. and Mitchell, S., 2019. Preventing fungal growth on heritage paper with antifungal and cellulase inhibiting magnesium oxide nanoparticles. *Journal of Materials Chemistry B*, 7(41), pp.6412-6419.

Montanari, M., Pipponzi, S., Livi, P. and Prodi, A., 2021. Mass Treatment of Flooded Archival Materials by Gamma Radiation. *Restaurator. International Journal for the Preservation of Library and Archival Material*, 42(3), pp.105-125.

Oliveira Sequeira, S., 2016. Fungal biodeterioration of paper: Development of safer and accessible conservation treatments. Ph.D. Universidade Nova de Lisboa.

PANELISTS | PANELISTAS | PAINELISTAS



Valoración y riesgos Valuation and risks

David Cohen (Universidad de los Andes, Colombia)

1. INTRODUCCIÓN

Hoy en día muchos museos enfrentan enormes desafíos para la conservación de sus colecciones, tanto en exhibición como en reserva y especialmente para entender qué hacer en caso de una emergencia y cómo definir prioridades de actuación. Para muchas instituciones basadas en colecciones resulta difícil definir con claridad ¿Cuáles son esos objetos que tienen mayor importancia dentro del contexto de la colección?

La metodología de gestión de riesgos para el patrimonio cultural es un enfoque propuesto por el ICCROM, el Instituto Canadiense de Conservación y otras instituciones a nivel internacional que busca mejorar precisamente el proceso de toma de decisiones a partir de la identificación, el análisis y la evaluación de los riesgos. Esta metodología se basa en una norma técnica internacional que propone un ciclo de gestión de riesgo, dentro del cual, quizás el corazón o la parte más fundamental radica en el análisis de los riesgos.

Este análisis implica establecer unas magnitudes de riesgo a partir de tres variables por lo que se conoce como el Método ABC; la primera de ellas es la frecuencia (A) y guarda relación con cuándo se espera que ocurra el riesgo; la segunda, que es B, tiene que ver con el impacto, esto es, que tanto daño o cuál va a ser el efecto adverso de un determinado riesgo y la tercera tiene que ver con la extensión del riesgo (C), de alguna manera entendida como: ¿cuántos objetos de una colección se van a ver afectados en un determinado escenario? Pero esta pregunta solamente funciona de esta manera en colecciones en las que todos los

objetos valen lo mismo; esto rara vez ocurre, particularmente en el ámbito de los museos, por lo que esta pregunta en realidad debería entenderse más bien como ¿cuál es la pérdida de valor para toda la colección?

Dependiendo de la relevancia de cada objeto, ciertos riesgos que afecten una parte importante de la colección evidentemente van a ser riesgos más grandes. Aunque esto sea muy claro, el problema radica en cómo determinar que objetos son más relevantes que otros y que tanto más o menos relevantes son dentro del contexto de una colección.

En ese sentido cuando uno pregunta, ¿cuáles son los objetos más valiosos de una colección? generalmente se produce un poco de pánico porque los museos y en general las instituciones basadas en colecciones parten de la base de que todos los objetos valen lo mismo y esto no es cierto, o es muy raro que sea cierto a excepción, por ejemplo, de ciertas colecciones hemerográficas o bibliográficas de objetos que tienden a ser muy similares.

Pero incluso en estas colecciones, siempre existirán objetos o grupos de objetos que tiendan a sobresalir. Por esto la valoración de colecciones lo que pretende es establecer y reconocer esas diferencias de relevancia entre unos objetos y otros, y expresar eso a través de unos diagramas de valor de la colección, que son un gráfico en forma de pastel que permite cuantificar estas diferencias porcentualmente.

Esta metodología implica un enfoque sistémico, que parte de la base de que el 100% del valor de toda la colección va a estar distribuida entre todos los

objetos que la componen. El tema es cómo establecer esas distribuciones porcentuales de valor entre unos grupos de objetos y otros. En un caso en el que se considere que todos los objetos tienen el mismo valor, para conocer la distribución porcentual sería suficiente con dividir ese 100% entre el número total de bienes de la colección. Pero en la mayoría de los museos esta operación no es suficiente en tanto la misión de la institución determina de alguna manera qué objetos son más relevantes; a veces también lo hace el público o en ocasiones esto depende de la naturaleza (rareza, trayectoria, autoría, materialidad, etc.) de las propias colecciones. Esto quiere decir, en la práctica, que un mismo objeto puede tener una valoración distinta si se encuentra en un museo o en otro, en la medida en que, va a desarrollar de forma distinta la misión de la institución y el hecho de estar en otro contexto determinará que tan relevante o no es.

Desde luego, el proceso de valoración de las colecciones se convierte en un ejercicio de investigación intersubjetiva en el que deberían construirse una serie de argumentos, denominados con frecuencia criterios de valoración, que permitan sustentar desde diversos puntos de vista las diferencias en la relevancia de los diferentes bienes, considerando además, como lo señalaron Martha De la Torre y Randall Mason (De la Torre & Mason, 2002, p.3) que hoy en día el juicio de los expertos es tan solo una voz entre muchas.

La investigación

En 2013 se realizó una investigación piloto cuyos resultados quedaron plasmados en la publicación del ICCROM, Ibermuseos y el Museo Nacional de Colombia (Cohen, et al., 2013), donde se plantearon unas pautas para ayudar a los museos a conformar o construir estos diagramas de valor de sus colecciones. Sabemos que las discusiones son complejas por lo que desde la Universidad de los Andes y, en particular, desde la Maestría en Patrimonio Cultural Mueble hemos seguido realizando investigaciones, tanto de docentes como

de estudiantes, para aplicar estos modelos de valoración para la construcción de diagramas de valor en distintos tipos de colecciones como museos, bibliotecas, archivos, iglesias, e incluso, instituciones más diversas como cementerios o plazas de mercado, en donde no solamente confluyen bienes muebles y edificios, sino también prácticas culturales que tienen un carácter intangible o inmaterial.

En ese sentido, el primer punto para poder hacer estos diagramas de valoración es comprender el contexto de la valoración y de la gestión de riesgos. Esto implica tener un inventario, saber cuántos objetos son, tener un conocimiento mínimo de esas colecciones y su trayectoria en el tiempo, entender muy bien cuál es la misión del museo o de la institución custodia y cuáles son esas partes interesadas, así como el personal y el público, para poder construir unos criterios de valoración.

Lo segundo es pensar en términos de categorías. Si pensamos un ejercicio de valoración objeto por objeto en colecciones, incluso pequeñas o relativamente pequeñas de 40000 objetos, por ejemplo, sería una tarea infinita, pero incluso si son 10000 o si son 500 va a ser muy difícil construir un diagrama de valoración pensando los objetos por separado. Por eso en el caso del Museo Cementerio San Pedro de Medellín¹, que tiene una colección de aproximadamente 25000 bienes, lo que hicimos fue clasificar esos objetos en 5 grupos, y 5 grupos es mucho más fácil de manejar y entender para poder establecer los porcentajes de valor.

El tercer parámetro, tiene que ver con la comunicación y la participación, en tanto la valoración no puede ser realizada únicamente desde un punto de vista. Es decir, solamente por las directivas del museo o por los especialistas, sino que tiene que involucrar todas las personas que trabajan en el museo, los públicos tanto especializados como generales y también las comunidades en las que el Museo se inserta. Pero también, algunos especialistas ojalá, desde

¹ Fundación Erigaie, 2015.

distintas disciplinas y distintos puntos de vista, pues mejoran o producen una mayor diversidad en la construcción de esos criterios de valoración. A este respecto, el hecho de que la valoración sea subjetiva, o mejor, intersubjetiva no quiere decir que no pueda ser rigurosa en el análisis e interpretación de las fuentes de información disponibles.

Una vez se tienen esos criterios o argumentos claros, es necesario transformar esos argumentos que son fundamentalmente cualitativos, en unos modelos cuantitativos que permitan obtener porcentajes y realmente construir los diagramas.

Volvamos al caso del cementerio de San Pedro de Medellín, en este trabajo nosotros planteamos para toda la colección y el edificio 7 criterios de valoración. Después del ejercicio, un poco a manera de juego con el personal de la institución, se revisó con un formulario cada grupo de objetos cuántos de estos criterios estaba cumpliendo.

Una obra o grupo que cumpliera entre 7 y 5 criterios se consideró como muy relevante para la colección del museo, es decir, una obra de primer nivel (N1). Por el contrario, un bien que cumpliera solamente uno de los criterios propuestos (o ninguno) resultaba muy poco relevante para el museo por lo que se clasificó como de nivel 4. Así sucesivamente hasta conformar una escala de niveles de relevancia en función del número de criterios.

A veces se pueden usar escalas lineales como esta y lo que uno está diciendo realmente es que el museo preferiría perder 3 objetos de nivel 3 antes de perder un solo objeto de nivel 1 en el caso de una emergencia, pero a veces resulta necesario usar escalas logarítmicas que permitan más distancia entre los niveles para reflejar mejor las diferencias de valor que hay entre unas partes de la colección y otras acentuando de alguna manera esas diferencias.

Utilizando escalas lo que se hace es entender cuánto valor significa cada uno de esos niveles de relevancia, para poder convertirlos en porcentajes y obtener de ese modo los porcentajes de valor por categorías. Por último, es importante resaltar que el análisis de los diagramas de valor de las

colecciones brinda información importante para poder planificar el trabajo de las instituciones y, sobre todo, mejorar el proceso de toma de decisiones en función de la valoración.

Al comparar los diagramas de valor con los de cantidad de obras, es posible identificar que en ocasiones pueden existir grupos o categorías compuestas por muchos objetos de la colección que, en conjunto, pueden representar un porcentaje de valor muy pequeño. Por el contrario, puede ocurrir que un grupo con muy pocas obras represente una fracción porcentual muy amplia del valor total de la colección.

2. CONCLUSIÓN

En ambos escenarios contrastar estos datos implica una mejora en los procesos de decisión, aún si no se hace un plan de gestión de riesgos o programas de prevención y respuesta ante emergencias, por ejemplo. En nuestra experiencia, más allá de los números y de los resultados particulares, pensar en clave de riesgos y pensar las colecciones y su manejo también en términos de la valoración de facto resulta un ejercicio que permite cambiar la mirada de las instituciones. Como lo dijo la artista plástica Rubi Rumié en una de las mesas de valoración de colecciones dentro de la formulación de un plan de gestión de riesgos para el Santuario Museo San Pedro Claver de Cartagena, "la mirada hay que desplazarla para que se inaugure", para volver a ver.

3. REFERENCIAS

Cohen, D., & Fernández, M. (2013). Valoración de colecciones. Una herramienta para la gestión de riesgos en museos (pp. 1-17). Bogotá: Programa de Fortalecimiento de Museos, Museo Nacional de Colombia. Disponible en: <http://www.iber museos.org/recursos/documentos/valoracion-de-colecciones-una-herramienta-para-la-gestion-de-riesgos-en-museos/>

De la Torre, M., & Mason, R. (2002). Assessing the Values of Cultural Heritage (p. 3). The Getty Conservation Institute.

PANELISTS | PANELISTAS | PAINELISTAS



Culture for Sustainability **Cultura para la Sostenibilidad**

Caitlin Southwick (Ki Culture, United States)

1. INTRODUCTION

Sustainability means different things to different people all over the world. In Northern Europe, it is often related to climate change. In Brazil, it could be about human rights or social justice. In Mozambique, people may not know what it means because the term doesn't exist there. In this sense, sustainability is the interconnectivity of all of our actions, everything that we do and how it affects us as a society. Furthermore, how it affects our relationship with our planet now and in the future.

The United Nations Sustainable Development Goals and Agenda 2030 are the most commonly used frameworks for addressing the concept of sustainability and demonstrating how interconnected all of these aspects are. The three pillars of sustainability are economic, social, and environmental. Culture is often considered either a fourth, or an underlying component of all three. These parameters provide ways to start thinking about how sustainability plays a part in every single aspect of our lives, personally and professionally. The cultural sector is no exception, and actually an imperative key for a sustainable future. Conservators and cultural professionals globally are in a unique position to lead and advocate for a sustainable future. And within our field, students and emerging professionals have a particularly important role to play in facilitating this transition.

2. DEFINITIONS OF SUSTAINABILITY

The term was first used at the Club of Rome in 1972 and was described as "a state of global equilibrium." Fifteen years later, in the Brundtland

Report, sustainability was described as something that "meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs." This is still the most commonly used terminology when it comes to sustainability. But when asking individuals, there are still varied interpretations and meanings. Some people think sustainability is about making a positive change, others may think it is about being environmentally responsible, or being socially responsible.

The common sense is that it is something important for the future, but actually, sustainability is for the present. It is for today, and it is related to every single thing. It is not only within the context of looking at the future, but in the context of how to treat each other, how to treat the planet, and how to consider the interconnectivity of society and nature and the world at large. Sustainability is related to everything we experience and every aspect of our lives. Discussions about COVID, Black Lives Matter or about the burning of the Amazon, are all interrelated. This can be clearly seen when looking at these seemingly independent crises through the holistic lens of sustainability.

3. SUSTAINABILITY IN CONSERVATION

Conservation inherently should be sustainable. Conservators job's are to preserve the legacy of humanity through our cultural heritage and to connect people through art. However, most conservation practices are harmful - not only to the planet, but also to ourselves and to others. Quoting Henry McGhie, from Curating Tomorrow, sustainability is "doing good without doing harm".

In this way, we can see that even though conservation is fulfilling one aspect of sustainability (UN SDG 11.4 “protect and safeguard our world’s cultural and natural heritage,” it is clear that how we are doing this is unsustainable. As conservators, we have to start examining our practices and changing our approach to be sustainable.

3.1 The Conservators Role

It is easy to think reactively when it comes to sustainability, particularly in terms of climate change. As natural disasters become more and more frequent, we see daily the devastating effects on humanity, but also increasingly directly on cultural heritage. From flooding all over Europe, to fires raging in Brazil, to coastal erosions threatening built heritage, this issue is global. It is now part of our job, as conservators, to start thinking not only how we can react, but to take a hard look at how we are directly contributing to the problem, because now conserving our heritage is conserving the planet as well.

It is necessary to start rethinking how we approach conservation. We must immediately identifying areas of improvements while we find sustainable solutions that will not only mitigate our negative impacts, but make our profession relevant. An obvious and incredibly important conversation is about energy consumption and reducing the carbon footprint in the cultural sector. Rigid climate control conditions make museums some of the most energy-intensive buildings in cities. These strict standards are not only damaging to the planet, but are more often than not unnecessary. By relaxing our parameters and adopting proven protocols such as BIZOT or ASHRAE, we can make a huge difference immediately. In addition, assessing various aspects of daily practice, including the materials we use, from plastics to toxic chemicals, and finding ways to reduce waste and alternatives.

3.2 Sustainable solutions

Current conservation practice is not only environmentally unsustainable, but also socially poses major inequalities. There is a very serious lack of diversity, inaccessibility and inclusivity. Our field does not provide economically sustainable or secure job opportunities, which prohibits many people without other financial means from being able to pursue a job in conservation. This inaccessibility also relates to our collections. Who has access to the world’s treasures? 95% of museum collections sit in storage. And when objects are on display, whose story is being told?

So what can the conservators do? How can we drive change in our field? The easiest thing to do is to talk about it. Bring up sustainability issues in daily conversation, and ask questions. Even if you don’t know the answer (especially if you don’t know the answer!); ask. What are we doing? How are we doing it? Who are we doing it for? Whose object is this and are they are part of the conservation conversation? Do we have permission to display this object? What/whose stories are being told? Who has access to this object? What treatment is needed? Is this toxic? Who is it toxic for? How does this affect our planet?

Critical thinking, inquiry, and general awareness are the keys to protecting the planet and for a sustainable future.

4. FINAL CONSIDERATIONS

Conservators of cultural heritage have a unique skill set that combines knowledge of history, science, art, culture and society. Through this lens, we are equipped to find creative solutions for a sustainable future. It is worth reiterating the importance of students and emerging professionals. The next generation of conservators can set the tone for the future of the field by asking for sustainability education and solutions and using their research opportunities and thesis projects to look for and test new methods, materials, and solutions and using their research opportunities

and thesis projects to look for and test new methods, materials, and techniques. Most professionals don't have time or resources that are allotted during the training phase, and the access to labs and equipment can be used to pioneer innovative solutions for sustainable treatment options.

There are many different ways that the conservators can positively start practicing sustainably today. From adjusting climate control in your institution to reducing the amount of plastic you use, to connecting objects to their communities and telling stories for those who cannot speak, conservation is at the heart of culture, which has the power to drive the paradigm shift that we need as a society. Conservators know how to best preserve our heritage. We have to start looking at objects and people as they are – unique individuals. Treatments, protocols, materials and methodologies should be chosen on a case-by-case basis, while standards need to be re-evaluated. Conservators are at the heart of this conversation and know how we can do this better: now it's time to speak up.

PAPERS | PONENCIAS | APRESENTAÇÕES



Bacterial nanocellulose as a new sustainable material for reinforcement techniques in works on paper
La nanocelulosa bacteriana como nuevo material sostenible para ser utilizado en técnicas de refuerzo para obra gráfica sobre papel

Cristian López Rey, Solange Di Salvo, Ana Morales & Fernando Marte (Argentina)

KEYWORDS | PALABRAS CLAVE

Bacterial nanocellulose; nanopaper; Map of Heaven; paper reinforcement
Nanocelulosa bacteriana; nanopapel; Mapa del Cielo; refuerzo local de papel

1. INTRODUCCIÓN

El refuerzo local de roturas en obras gráficas sobre papeles es una tarea que requiere de materiales con propiedades ópticas y mecánicas específicas. En el caso de obras y documentos con valor patrimonial cuyo papel es translúcido o en aquellos donde se hace necesario realizar reparaciones por el anverso, el empleo de papeles tradicionales como el papel Japón, se hace inviable por su marcada opacidad. En los últimos años, algunos grupos de investigación radicados en distintas partes del mundo se han dedicado a estudiar el uso de las nanocelulosas en el desarrollo de películas con propiedades físicas destacadas. Sin embargo, su uso en restauración de bienes patrimoniales se encuentra aún en un estadio inicial (Santos et al. 2015; Remy Dreyfuss-Deseigne 2017; Völkel et al. 2017). El nanopapel a base de nanocelulosa bacteriana (BNC) constituye un material innovador de alta pureza para la producción de papeles especiales aptos para la restauración y la conservación.

Así, el presente trabajo se centra en el uso de BNC como material alternativo de refuerzo de obras sobre papel. Particularmente, nos interesa analizar su uso aplicado a una de las copias litográficas del Mapa del cielo, obra realizada en el año 1898 por Antonio Torres Tirado y perteneciente al Museo de la Facultad de Ciencias Astronómicas y Geofísicas de la Universidad Nacional de La Plata (Ibartucía et al. 2019; Cuadrado & Díaz 2014).

Esta cartografía de gran formato (377 x 197 cm) llegó al Centro TAREA (UNSAM) con el soporte deteriorado, frágil y debilitado. Por eso, en su momento, resultó necesario considerar la aplicación de un refuerzo al soporte de papel, cuyo fin era otorgarle una mejor resistencia mecánica para mantener su estructura. Por otro lado, se presenta en este trabajo un estudio comparativo entre técnicas de refuerzo realizadas con los nanopapeles obtenidos a partir de BNC y otras con materiales y técnicas tradicionales. Particularmente, se trabaja con dos tipos diferentes de papel Japón (papeles de fibra de Kozo Tengujo de 5 g/m² y Haini Roll de 3.5 g/m²) y con la ayuda de adhesivos acuosos tradicionales (almidón de trigo y metilcelulosa) sobre papeles modelos. Se ejecutan pruebas de humectabilidad, retratabilidad y compatibilidad de los refuerzos realizados.



Fig. 1. Mapa del cielo, cromolitografía sobre papel, 197 x 377 cm. Antonio T. Tirado, 1898, España. Museo de Astronomía y Geofísica, UNLP. Foto gentileza de Centro TAREA -UNSAM 2018.

1.1 La nanocelulosa bacteriana BNC



Fig. 2. Detalle de zonas con faltantes y roturas en el Mapa del cielo. Centro TAREA -UNSAM 2019.

Se entiende por material nanoestructurado aquel que está compuesto por materiales que, al menos en una de sus dimensiones, presentan tamaños inferiores a los 100 nanómetros (International Organization for Standardization 2017).

Son estructuras comprendidas en un tamaño intermedio entre las estructuras microscópicas y moleculares. En el caso de las nanofibras, encontramos que presentan un diámetro comprendido entre 0.1 y 100 nm (0.0001 y 0.1 μm). En estos rangos nanométricos de fibras celulósicas, se pueden obtener papeles con mejoras en sus propiedades ópticas, mecánicas, térmicas y de barrera (Dufresne 2012). En este sentido, llamaremos nanopapeles a todo material laminar formado a partir de suspensiones acuosas que estén compuestos principalmente por una red de nanofibras celulósicas, independientemente de su origen bacteriano o lignocelulósico.

Según varias investigaciones se conoce que los films obtenidos con nanocelulosas pueden presentar mejor relación espesor/resistencia mecánica y ser más convenientes para su utilización como material para reforzar papeles (Dufresne 2012; Santos et al. 2015; Remy Dreyfuss-Deseigne 2017).

La BNC es un polímero insoluble secretado por la acción metabólica de varios tipos de bacteria que han sido extensamente estudiados por muchos años (Yamanaka et al. 1989; Iguchi et al. 2000; Gao et al. 2011; Moon et al. 2011; Santos de Dios 2015; Foresti et al. 2015). La celulosa de origen bacteriano exhibe mayor cristalinidad y tiene ventajas claras en comparación con la de otras fuentes. Los enlaces de hidrógeno intercadena son muy fuertes en las regiones cristalinas proporcionando a la fibra resultante una excelente fuerza. Estas ventajas incluyen, además, la obtención de una alta pureza que no requiere un tratamiento previo para la extracción de lignina o hemicelulosas y un área superficial alta en comparación con la celulosa vegetal (Dufresne 2012). Por lo tanto, el nanopapel a base de nanocelulosa bacteriana (BNC) constituye un nuevo material de bajo impacto ambiental y alta pureza que puede fabricarse en un laboratorio o taller de conservación. Su obtención es menos contaminante que las nanocelulosas vegetales que requieren tratamientos químicos y mecánicos mucho más complejos para eliminar su contenido de lignina y hemicelulosa. Los nanopapeles en base a BNC constituyen un material de bajo impacto medioambiental, renovable y biodegradable, cuyo uso tiene un gran potencial debido a la actual demanda de sostenibilidad y los esfuerzos de los últimos años orientados al desarrollo de materiales de conservación sostenibles que minimicen los riesgos tanto para el medio ambiente como para la salud de los propios conservadores/restauradores (Canadian Association for Conservation of Cultural Property & Canadian Association of Professional Conservators. 2000; Tedone y Ohern 2013; Balliana et al. 2016).

2. MATERIALES Y METODOS

2.1 Materiales

El testeo de los refuerzos se realizó sobre papeles modelo de buena calidad color negro Fedrigoni Sirio Color Nero^{®1} para comparar visualmente la opacidad y brillo de los papeles de refuerzo sobre probetas de fondo oscuro.

Luego se reprodujo igual testeo sobre hojas extraídas de un libro antiguo sin valor documental². Los materiales utilizados para refuerzo fueron los films de BNC y papel japonés de fibra de kozo. Se midió con un micrómetro el espesor del film de BNC para seleccionar y comparar con un papel Japón de espesor similar. Los films de BNC se fabricaron a partir de un gel a base de agua, que contiene las nanofibrillas de celulosa al 2,43% en peso gentilmente proporcionada por las investigadoras del Instituto de Tecnología en Polímeros y Nanotecnología (ITPN), entidad dependiente de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET): la Dra. Analía Vázquez, la Dra. María Laura Foresti y la Dra. Patricia Cerrutti.

En cuanto a los adhesivos empleados, se utilizó metilcelulosa (MC) Methocel® A4C y engrudo de almidón de trigo. Como mejorador de formación de película se utilizó carboximetilcelulosa (CMC) Culminal® CMC-7H3SF.

La documentación fotográfica se realizó con una cámara réflex digital (Nikon D5200). Se utilizó la carta X-Rite Color Checker Passport para incorporar una referencia objetiva en la reproducción del color de las fotografías obtenidas. Las mediciones de humedad relativa y temperatura se realizaron con equipo termohigrómetro Nicetymeter TH821 (rango: 0 a 50° C / +32 a 122°F, 1% a 99% RH; Accuracy: ± 0.5digit ± 2.5%RH ± 0.5°C).

2.2 Metodología para la obtención de los films de BNC

Se obtuvieron varios films de BNC partiendo de una dispersión al 2,43% (p/p) en agua a través del método "dry-casting" (vaciado-evaporación en placa) adaptado de Aulin, Gällstedt, y Lindström (2010) y Remy Dreyfuss-Deseigne (2017). Se mezclaron 10 g de hidrogel y se llevó a 100 g totales con agua desionizada. Luego se homogeneizó la suspensión mediante un tratamiento mecánico para producir el pulpado usando un mezclador de cuchillas (Mixer Expressionist Electrolux 700w IBP 50).

Se realizó el tratamiento mecánico durante un total de 15 minutos. Posteriormente, se vertieron 20 g de esta suspensión en placas de Petri de poliestireno de 9 cm de diámetro para dejarla secar en una atmósfera controlada a 23°C y 50% HR durante 2-3 días. Se obtuvieron en total diez películas de BNC: cinco películas con nanofibras de BNC (100%BNC) y otras cinco aditivadas con CMC (85%BNC-15%CMC) en una relación másica de BNC:CMC (5.7:1). En la tabla 1 se encuentran detalladas las proporciones de las dispersiones optimizadas para obtener los films.

	100% <u>BNC</u>	85% <u>BNC</u> - 15% <u>CMC</u>
Suspensión BNC 2.43%	0.2000 g BNC 8.0300 g Agua	0.2000 g BNC 8.0300 g Agua
CMC	—	0.0353 g CMC
Agua desionizada	91.7700 g Agua	91.7347 g Agua
Total	100 g	100 g

Tabla 1. Films de BNC.

2.3 Prueba de espesor de film obtenido y de los papeles japoneses

Para la medición del espesor se usó un micrómetro marca Asimeto (rango: 0 a 25 mm; resolución: 0,001 mm; precisión ± 0,004) en 5 lugares aleatorios tanto del nanopapel como de los papeles japoneses seleccionados.

¹ 115 g/m² ± 3%; libre de ácido, rugosidad 250 ml/min ±70; resistencia a tracción de 8,1 KN/m ±10% en dirección de la fibra y de 3,9 KN/m ±10% a contrafibra: HR 50% ±5 (TAPPI 502-98). Origen: Fedrigoni (Italia).

² Un libro de 1949 con serios problemas de acidez. Se eligió un libro comprendido entre 1860 y 1960 ya que son los que presentan los mayores problemas de deterioro por acidez del soporte: Eduardo Acevedo Diaz. Geografía de América, curso de tercer año ciclo básico. El Ateneo. Buenos Aires, 1949.

³ Pasta de almidón de trigo en agua en una concentración al 4% p/v.

⁴ Metilcelulosa es uno de los éteres de celulosa más ampliamente utilizados entre los conservadores. Se venden bajo los nombres comerciales de Tylose® MB, Culminal®, Metolose® SM y Methofas® M (Feller y Wilt 1990). Se preparó disolviéndola en agua en una concentración del 3% p/v.

2.4 Pruebas de permeabilidad a los adhesivos

La metodología de aplicación de la nanocelulosa como refuerzo de papeles de probeta consistió en fijar el film de BNC seco con la ayuda de adhesivos (engrudo de almidón de trigo³ y metilcelulosa⁴). Para esto, el adhesivo fue aplicado con pincel de dos maneras: haciéndolo pasar a través del refuerzo para verificar su permeabilidad y luego, aplicando el adhesivo del lado del refuerzo que estaría en contacto con el papel para verificar la resistencia del refuerzo húmedo durante su manipulación.

La metilcelulosa (MC) se preparó disolviendo el polvo seco en agua desmineralizada hasta una concentración del 3% p/v. La pasta de almidón de trigo se obtuvo de acuerdo con el preparado recomendado por el ICC (Instituto Canadiense de Conservación 2014, 1-2) que posteriormente se tamizó y diluyó con 300 ml de agua hasta obtener una pasta fina, translúcida y homogénea.

2.5 Pruebas de remoción de los refuerzos aplicando humedad para verificar su retratabilidad

Una vez adherido y seco el refuerzo de nanopapel al soporte de la probeta se humectó localmente con agua el refuerzo con un hisopo para verificar la retratabilidad de la restauración.

2.6 Pruebas de adhesión de los nanopapeles sobre el Mapa del cielo

Se realizaron tres pruebas de adhesión de los nanopapeles como material para pequeños refuerzos sobre uno de los márgenes en el reverso del Mapa del cielo y se compararon con refuerzos con un papel Tengujo de 5 gramos.

3. RESULTADOS

3.1 Resultados de la obtención de los nanopapeles

El principal desafío cuando se trabaja con nanofibras de celulosa es lograr películas secas resistentes con una distribución homogénea de las fibras sin agregación. En este sentido, varios trabajos han demostrado que resulta provechosa la reactividad de los grupos hidroxilos superficiales de la celulosa (Olszewska et al. 2013; Dufresne 2012). Encontramos a través del examen organoléptico inicial que las películas secas que mejores cualidades demostraron tener - en cuanto a la translucidez y homogeneidad - fueron las que tenían agregado de éteres de celulosa.

Se sabe que la adición de CMC a la pulpa de papel mejora la formación de películas a causa de su fuerte efecto de dispersión entre las fibras de celulosa (Lindström y Christiernin 2006). Pudimos observar que las dispersiones que contenían CMC mostraron una mejor dispersión de las fibrillas de celulosa bacteriana y una película seca mucho más translúcida.

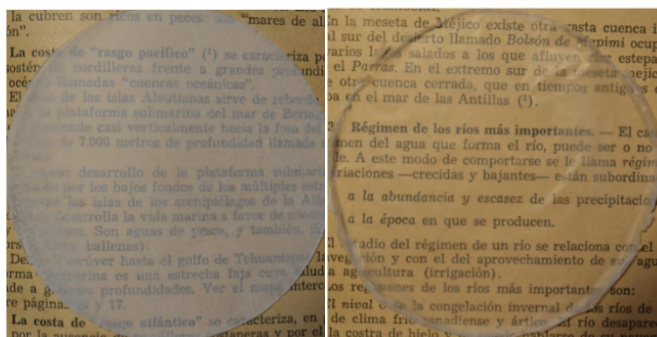


Fig. 3. Films secos de BNC (arriba) y BNC+CMC (abajo).
Cristian López Rey 2020

3.2 Espesor de los films obtenidos y de los papeles japoneses

Los nanopapeles elaborados presentaron un espesor de 10 μm (Tabla 2). Este parámetro era importante porque determinaba la selección de uno de los papeles japoneses tradicionalmente utilizados en restauración para pequeños refuerzos. Un valor similar a estos nanopapeles de BNC fue el Haini Kozo⁵ de 3,5 g/m² con un espesor de 20 μm . Para las subsiguientes pruebas se compararon estos dos papeles.

	Films de <u>Haini Roll</u>	<u>Tengujo</u>
BNC	3,5 g/m ²	5 g/m ²
Espesor	10 (± 1) <u>um</u>	30 (± 1) <u>um</u>

Tabla 2. Espesores

1.1 Permeabilidad a los adhesivos

Gracias a esta prueba se pudo confirmar una mayor resistencia a la permeabilidad de los nanopapeles a base de BNC en relación con el papel Japón. Por tanto, la mejor forma de aplicación de los adhesivos acuosos a los films de BNC consistió en colocar una fina capa de adhesivo con un pincel y luego transportar el refuerzo sobre el papel a reforzar, de manera tal que sólo una cara del refuerzo tenía el adhesivo. De esta manera, gracias a la buena resistencia del film de BNC en estado húmedo, no se deformó ni rompió con la manipulación y traslado.

En la Fig. 4 se observa una prueba de adhesión de los refuerzos en una hoja de un libro impreso para determinar las diferencias ópticas. Tal como se ve, los refuerzos de BNC ocasionaron una modificación menor en la legibilidad del material impreso. Esto se debe a que la textura y la opacidad formada por el entrecruzamiento de las fibras visibles de los papeles japoneses interferían en la legibilidad del texto, lo que no ocurría con las películas de BNC.



Fig. 4. Refuerzos adheridos con MC sobre un documento impreso: (a) Haini Roll de 3,5g; (b) BNC y (c) Tengujo 5 g. Cristian López Rey 2020

1.2 Remoción de refuerzos

Se humectó localmente cada uno de los refuerzos de BNC y Haini kozo de 3,5g con un hisopo embebido en agua para comparar la retratabilidad sobre probetas de Fedrigoni Sirio Color Nero[®]. Los resultados de eliminación de los refuerzos de BNC para los dos tipos de adhesivos empleados fueron comparables a la remoción de los de papel Japón. Mientras que el papel Japón, luego de la humectación, se rompía con facilidad, los refuerzos de BNC se retiraban completamente, tal como se observa en la Fig. 5.

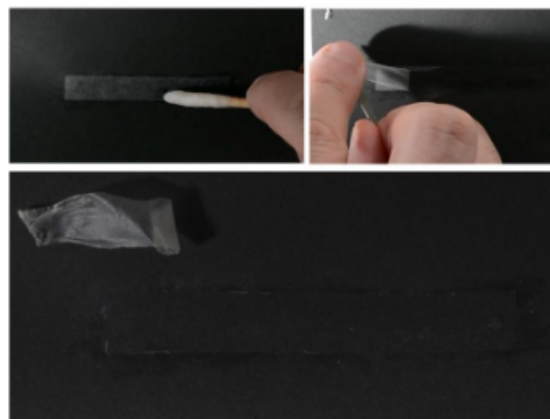


Fig. 5. Prueba de remoción del film de BNC adherido con pasta de almidón sobre Fedrigoni Sirio Color Nero[®]. Cristian López Rey 2020.

3.3 Pruebas de adhesión de films de BNC sobre el Mapa del cielo

Los refuerzos se adhirieron sobre el reverso del mapa con metilcelulosa al 3% p/v. El nanopapel demostró tener una buena compatibilidad con el adhesivo al igual que el papel Japón y además, una alta traslucidez.

⁵ Haini Kozo 3,5g: Papel hecho a máquina con un 100% fibras de Kozo fabricado en Japón por Kashiki Mill en la Prefectura de Kōchi. Es un papel muy ligero, pero fuerte. Las fibras de kozo se cocinan con cenizas (HAI) y sin aditivos químicos. Una calidad muy delgada, transparente y excelente para trabajos de conservación. (Fuente: <https://www.talasonline.com/Haini-Tosa-Kozo-Paper?quantity=1&weight=103>)

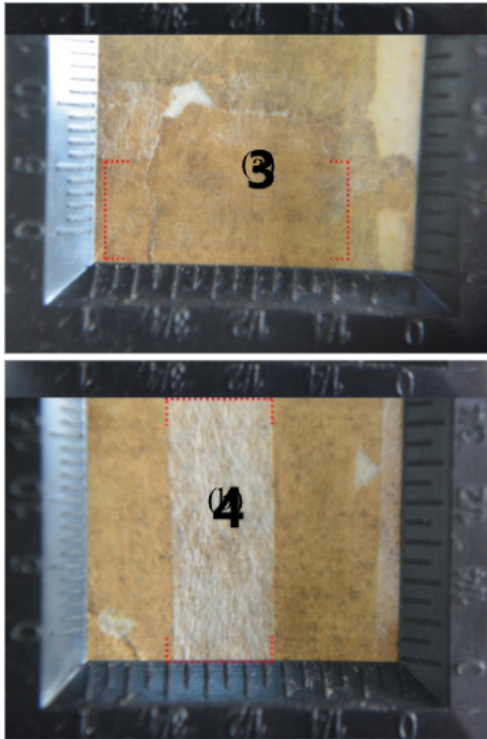


Fig. 6. Refuerzos de BNC (a) y papel japonés (b) sobre el Mapa del cielo. Centro TAREA -UNSAM 2020.

4. CONCLUSIONES

Los nanopapeles a base de BNC resultan ser una alternativa viable en el desarrollo de materiales de conservación sostenibles ya que, además de ser un material biobasado, no tóxico, y biodegradable, su proceso de purificación es más amigable con el medio ambiente que los procesos de las nanocelulosas vegetales. Por otro lado, las fibras de celulosa en tamaño nanométrico tienen una gran superficie reactiva de grupos hidroxilos que facilita su modificación química y superficial por lo que con pequeños agregados de éteres de celulosa se mejoran notablemente las cualidades ópticas al producir nanopapeles más traslúcidos. Los refuerzos de BNC demostraron ser altamente compatibles con los soportes lignocelulósicos al aplicar los adhesivos más comunes utilizados en conservación de papel. A su vez, comprobamos que este nuevo material de refuerzo puede ser removido con facilidad del soporte primario y al ser más liviano y fino que los papeles japoneses no

genera cambios significativos en el gramaje del soporte original. La gran transparencia de los films de BNC los hace aptos para aplicarlos tanto por el reverso como por el anverso de los objetos de restauración.

Por último, la aplicación de films de BNC al Mapa del cielo como refuerzo, acredita la posibilidad de realizar protecciones y refuerzos tanto por el reverso como por el anverso sin interferir notablemente en la legibilidad del mapa. Además, la utilización de este material bajo técnicas de aplicación adecuadas y con adhesivos acuosos tradicionales mantiene la condición de la retratabilidad inherente de los adhesivos empleados. Esta cualidad es sin dudas, fundamental al tratarse de un objeto poseedor de un importante valor documental y estético que constituye también, una parte importante del acervo patrimonial argentino.

5. AGRADECIMIENTOS

El siguiente trabajo forma parte de una investigación realizada en contexto de una tesis de finalización de Master en la EAYP, UNSAM.

Agradecemos a las investigadoras del Instituto de Tecnología en Polímeros y Nanotecnología (FI/UBA) que donaron las muestras de celulosa bacteriana imprescindibles para el desarrollo de este trabajo.

6. BIBLIOGRAFÍA

Aulin, C., Gällstedt, M., & Lindström, T. (2010). Oxygen and oil barrier properties of microfibrillated cellulose films and coatings. *Cellulose*, 17(3), 559-574.

Balliana, E., Ricci, G., Pesce, P., & Zendri, E. 2016. Assessing the value of green conservation for cultural heritage: Positive and critical aspects of already available methodologies. *Int. J. Conserv. Sci.*, 7(1), 185-202.

- Canadian Association for Conservation of Cultural Property & Canadian Association of Professional Conservators. 2000. Code of ethics and guidance for practice. CAC and CAPC.
- Cuadrado, E., & Díaz, R. 2014. Nosotros, las estrellas y un mapa astronómico de 1898. *Participación Educativa*, 3(5), 109-114.
- Dreyfuss-Deseigne, R. 2017. Nanocellulose Films in Art Conservation: A New and Promising Mending Material for Translucent Paper Objects. *Journal of Paper Conservation*, 18(1), 18-29.
- Dufresne, A. 2012. Nanocellulose: From nature to high performance tailored materials. Berlín: de Gruyter.
- Feller, R. L., & Wilt, M. 1990. Evaluation of cellulose ethers for conservation. USA: Getty Conservation Institute.
- Foresti, M. L., Cerrutti, P., & Vazquez, A. 2015. Bacterial Nanocellulose: Synthesis, Properties and Applications. En S. Mohanty & S. K. Nayak (Eds.), *Polymer Nanocomposites Based on Inorganic and Organic Nanomaterials*: 39-61. Scrivener Publishing.
- Gao, W.-H., Chen, K.-F., Yang, R.-D., Yang, F., & Han, W.-J. 2011. Properties of bacterial cellulose and its influence on the physical properties of paper. *BioResources*, 6(1), 144-153.
- Ibarlucía, R., Marte, F., Gallegos, D., López Rey, C., Di Salvo, S., y Morales, A. 2019. Restaurar los Cielos: Activación de un antiguo dispositivo pedagógico por medios digitales. *Eadem Utraque Europa*, Año 15(20), 325-332.
- Iguchi, M., Yamanaka, S., & Budhiono, A. 2000. Bacterial cellulose—A masterpiece of nature's arts. *Journal of Materials Science*, 35(2), 261-270.
- Instituto Canadiense de Conservación. 2014. «Engrudo de Almidón de Trigo». En Notas del ICC, traducido por DIBAM, Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR-DIBAM). Chile.
- International Organization for Standardization. 2017. Nanotechnologies – Standard terms and their definition for cellulose nanomaterial. (ISO/TS 20477:2017(E)).
- Lindström, T., & Christiernin, M. 2006. Some ways to decrease fibre suspension flocculation and improve sheet formation. *Nordic Pulp and Paper Research Journal*, 21, 36-43.
- Moon, R. J., Martini, A., Nairn, J., Simonsen, J., & Youngblood, J. 2011. Cellulose nanomaterials review: Structure, properties and nanocomposites. *Chemical Society Reviews*, 40(7), 3941-3994.
- Olszewska, A., Junka, K., Nordgren, N., Laine, J., Rutland, M. W., & Österberg, M. 2013. Non-ionic assembly of nanofibrillated cellulose and polyethylene glycol grafted carboxymethyl cellulose and the effect of aqueous lubrication in nanocomposite formation. *Soft Matter*, 9(31), 7448.
- Santos de Dios, S. M. 2015. Aplicación de la celulosa bacteriana a la restauración del patrimonio bibliográfico y documental en papel [Tesis doctoral]. E.T.S.I. Montes (UPM).
- Tedone, M., & Ohern, R. 2013. Sustainability Committee—The Conscientious Conservator: Can White Paper Be “Green”? *AIC NEWS*, 38(5), 9-11.
- Völkel, L., Ahn, K., Hähner, U., Gindl-Altmutter, W., y Potthast, A. 2017. Nano meets the sheet: Adhesive-free application of nanocellulosic suspensions in paper conservation. *Heritage Science*, 5(1), 1-17.
- Yamanaka, S., Watanabe, K., Kitamura, N., Iguchi, M., Mitsuhashi, S., Nishi, Y., & Uryu, M. 1989. The structure and mechanical properties of sheets prepared from bacterial cellulose. *Journal of Materials Science*, 24(9), 3141-3145.

PAPERS | PONENCIAS | APRESENTAÇÕES



Patrimonio Cultural y Espacio Náutico: Nuevas Perspectivas Interpretativas en el Caribe Colombiano **Cultural Heritage and Nautical Space: New Interpretive Perspectives in the Colombian Caribbean**

Juan David Sarmiento Rodríguez & Jesús Alberto Aidana Mendonza (Colombia)

KEYWORDS | PALABRAS CLAVE

Cultural heritage; Nautical Space; Interdisciplinarity; Caribbean Sea; Colombia.

Patrimonio Cultural; Espacio Náutico; Interdisciplinarietà; Mar Caribe; Colombia.

1. INTRODUCCIÓN

El Gran Caribe se ha consolidado a lo largo de la historia como una región con un alto potencial social y cultural, al consolidarse no solamente como un espacio de habitabilidad sino también de movilidad por su carácter naval y las condiciones naturales que lo constituyen. Así pues, la navegación permitió a lo largo de los siglos configurar sucesos cruciales para la transformación de dichos territorios y las comunidades que lo han habitado, transformando procesos históricos y convirtiendo a esta región en un enclave para conectar al mundo.

De esta forma, el Caribe colombiano ha sido espectador de una gran cantidad de fenómenos históricos y recientes que han producido profundos impactos en la trayectoria sociohistórica del país en su plano territorial, costero y marítimo. Esto, entonces, ha permitido comprender el papel que ha tenido a lo largo de su historia por su ubicación y la multiplicidad de relaciones que se configuraron desde el periodo prehispánico y que se reafirmaron y consolidaron con mayor fuerza desde el periodo de contacto. Así:

“El control por el territorio y la persistencia de conflictos bélicos durante la Colonia convirtieron a las principales bahías del Caribe colombiano en nodos geoestratégicos que debían ser protegidos, a través de la consolidación de un aparato marítimo militar conformado por naves, fortificaciones,

tropas y el aprovechamiento del entorno y las condiciones naturales.” (Del Cairo, C, et al. 2022. p.201)

Tal y como se puede evidenciar anteriormente, dichas aproximaciones al Caribe colombiano se han dado a partir de la caracterización de su paisaje cultural marítimo, que ha permitido comprender las relaciones que en este se han dado según su carácter marítimo y las necesidades históricas que han existido para su incorporación dentro de las miradas de quienes lo han habitado y surcado. Sin embargo, ha hecho falta realizar un abordaje a dicho paisaje desde el espacio náutico, que permitiera comprender cómo se configura dicha



Fig. 1; Registro del territorio físico que configura el Patrimonio Cultural Marítimo y el Espacio Náutico de un Puerto del Caribe Colombiano (Juan Sarmiento, 2019)

relación con este entorno al navegarlo, y el carácter que ha tenido para las comunidades marítimas quienes han sido históricamente relegadas, permitiendo de esta forma resaltar y exponer el potencial que posee el Caribe y particularmente el Caribe colombiano.

Teniendo esto presente, es necesario resaltar que este artículo expondrá las manifestaciones tanto materiales como inmateriales que permiten comprender el marco de lo tangible e intangible que, anclados a la escala espacio-tiempo, permitirán comprender las dinámicas que posee el patrimonio cultural en espacios marítimos. Seguido de esto, se desarrollarán los dos enclaves conceptuales de esta investigación: el Paisaje Cultural Marítimo y cómo de este deviene el Espacio Náutico, permitiendo entender su relación y las formas en las que este se consolida en el caso colombiano. Una vez se hayan desarrollado dichas teorías, será posible evidenciarlos en dos casos de estudio específicos en Cartagena de Indias y en La Guajira a partir de dos investigaciones que en estos espacios se han dado y que permiten anclar dicha teoría a unos espacios sociales claves para comprensión de las aproximaciones náuticas que se han desarrollado a lo largo de la historia hasta el presente.

Finalmente, se presenta el carácter social que poseen estas investigaciones y cómo son las comunidades quienes han dado sentido a las aproximaciones académicas, siendo muchas de ellas desarrolladas por ellos mismos y quienes evidencian el potencial patrimonial que poseen sus conocimientos tradicionales y la materialidad que los ha rodeado y configurado a lo largo de las décadas. Por consiguiente, han sido estas comunidades quienes han permitido a los diferentes investigadores del grupo Territorios Líquidos, comprender y reafirmar la relevancia que cada uno de estos saberes posee y la importancia que posee su protección.

El Grupo de Estudios Territorios Líquidos se fundó en el año 2015 dentro de la Facultad de Estudios de Patrimonio Cultural de la Universidad Externado de Colombia. Este, buscaba aproximarse a los

diferentes territorios líquidos y a las relaciones sociales que en este espacio se tejen. A partir de allí, a lo largo de estos años se han venido desarrollando diferentes líneas de investigación que han logrado nutrir las perspectivas investigativas y analíticas de este tipo de patrimonios. Dentro de estos, es posible encontrar las investigaciones de Patrones de Navegabilidad, Accidentalidad y Hundimiento en el Caribe colombiano (Del Cairo et al., 2019), Arqueología del Paisaje de la Guerra en La Bahía de Cartagena de Indias (Del Cairo et al., 2020a; Orduña et al., 2021), Técnicas y Tecnologías Tradicionales de la Navegación y la Construcción Naval en La Guajira (Sarmiento, 2021), Activación y Sostenibilidad del Laboratorio Fuerte Fernando de Bocachica (Riera & Del Cairo, 2019), Caracterización y Estabilización de Material Arqueológico Procedente de un Naufragio del siglo XVIII Riera, 2019), entre otras.

Cada uno de estos proyectos mencionados, han permitido participar en diferentes eventos y publicaciones a nivel nacional e internacional. Este espacio, a su vez, ha permitido desarrollar intercambios tanto de entrada como de salida de estudiantes y profesionales del extranjero así como estudiantes miembros del grupo de estudios. Por su parte, estas investigaciones siempre han ido de la mano de un contenido audiovisual que ha permitido divulgar parte de las investigaciones desarrolladas dentro del mismo¹.

Bajo toda esta premisa, el objetivo de artículo es exponer el intrínseco vínculo que existe en el Caribe colombiano entre el Patrimonio Cultural y la noción de Espacio Náutico, el cual permite interpretar y entender en mejor medida este escenario integrador, conector y dinámico con gran relevancia en los itinerarios locales.

¹ Grupo de Estudios Territorios Líquidos

Página oficial: https://territoriosliquidos.weebly.com/?fbclid=IwAR202TCHLeyJh5r3Ydr1r6U9lv0jnkylrxSOYdC8sYt0HkNzlpW_LPFAuh0

Perfil

<https://independent.academia.edu/GrupodeEstudiosTerritoriosL%C3%ADquidos>

Academia:

2. APROXIMACIONES TEÓRICAS E INTERPRETATIVAS DEL ESPACIO NÁUTICO DEL CARIBE COLOMBIANO

Cada una de las aproximaciones realizadas en el Caribe colombiano han permitido enriquecer las diferentes discusiones teóricas, conceptuales, prácticas, metodológicas y técnicas, para poder, desde allí, aproximarse a las distintas áreas de estudio, dentro de las cuales se encuentran Coveñas en el departamento de Sucre, Providencia & Santa Catalina, Cartagena de Indias y La Guajira.



Fig. 2; Ejemplo de los componentes físicos del Espacio Náutico en el Caribe Colombiano (Juan Sarmiento 2019)

Teniendo esto presente, es posible plantear que dicho mar caribeño anteriormente mencionado se encuentra constituido y anclado a dos tipos de manifestaciones patrimoniales, a través de las cuales se desarrollan parte de estas investigaciones mencionadas. Por un lado, se encuentra la cultura material, la cual no sólo permite establecer relaciones históricas y arqueológicas de dicho patrimonio, sino que así mismo contribuye a entender cómo esta materialidad se puede encontrar dentro de lo cotidiano. Este, entonces, estará vinculado a un patrimonio intangible, que es entendido a partir de los saberes de las comunidades, saberes que han sido transmitidos generacional y cotidianamente de forma oral, a partir de los cuales es posible

entender una relación directa entre esa apropiación, ese desarrollo y esa territorialidad de las comunidades con dicha materialidad y la importancia que ambas manifestaciones poseen para comprender cada uno de los casos de estudio. Así pues, es posible reafirmar la importancia que poseen las manifestaciones tanto material como la inmaterial, puesto que estas no deben ser vistas por separado, ya que se encuentran directamente vinculadas la una de la otra, esto se puede evidenciar a través de:

“Un acercamiento a las comunidades locales para comenzar a reconocer el vínculo histórico entre las prácticas ancestrales y el territorio en donde se desarrollaron. De ahí la importancia de generar un análisis integral, en el que se manifiesta el claro vínculo entre lo que hoy se reconoce como patrimonio material e inmaterial; es aquí donde se integran los componentes tangibles e intangibles (naturales y antrópicos) que configuran este Paisaje tan particular.” (Del Cairo et al., 2020b, p. 32).

Esto permite comprender las formas en las que se configuran los paisajes y consigo los territorios de las comunidades en las que se encuentran vinculadas en las prácticas cotidianas, dichos conocimientos y elementos que les permiten habitar y relacionarse con mayor facilidad en estos entornos. Es posible evidenciarlo en distintos espacios, no sólo en las costas continentales, sino también en los territorios insulares, donde ha sido posible evidenciar:

“Cómo las personas que habitan las islas no realizan una división del territorio a partir de espacios que contienen agua y los que no. Al contrario, por medio de sus relatos y respuestas frente al reconocimiento del espacio, se reflejó una relación estrecha entre dichos espacios, las prácticas que se realizan en ellos y los sujetos que los habitan, ya que cada uno de ellos se conecta y hace parte de una cadena de momentos y relaciones que permiten que sea posible y funcione para la comunidad.” (Del Cairo et al., 2020b, p. 124)

Lo anterior, permite evidenciar cómo en el marco de lo tangible e intangible y de los elementos

materiales e inmateriales permanece la escala espacio tiempo que permiten la dinamicidad de este patrimonio cultural, por ende, este jamás debe ser comprendido como estático, elemento que complejiza aún más su estudio y aproximación.

En este sentido, es posible evidenciar cómo el patrimonio cultural juega un rol significativo en cada una de las comunidades y la esfera dinámica que este posee dado que el patrimonio marítimo/acuático, no está sujeto a condiciones estáticas que limitan su reconocimiento e interpretación. Por el contrario, todo el tiempo está en constante evolución, transformación y las comunidades lo conciben desde una perspectiva diacrónica cambiante y al mismo tiempo comienza a jugar ese rol como un actor que puede constituir un cambio al interior de las comunidades. Esto se ha evidenciado en las diferentes aproximaciones a esta área de estudio. A partir de allí, y teniendo en cuenta cada uno de los proyectos que han sido mencionados, el dinamismo que existe y las relaciones de lo material y lo inmaterial, es posible consolidarlo por medio de unos conceptos generales, dentro de los cuales es posible encontrar el de Paisaje Cultural Marítimo.

Este Paisaje Cultural Marítimo, en el caso del Caribe colombiano, se entiende como esas relaciones existentes entre lo material y lo inmaterial, con el paisaje, el territorio que se consolida a partir de las relaciones y cómo a través de unos objetos, prácticas, se empiezan a apropiarse, a desarrollar y a vincular cada uno de los elementos anteriormente mencionados. Así, tal y como plantea Westerdahl este paisaje es entendido como aquellos elementos que conjugan e interrelacionan conocimientos, prácticas, actividades, objetos y estructuras vinculadas con el mar (Westerdahl, 2011). Es necesario reafirmar que cada uno de estos elementos se manifiestan en un espacio físico, que puede ser tanto en tierra como en agua y que ha sido constituido históricamente desde una perspectiva sociocultural (Westerdahl, 2011). Anclado a esta postura, desde la perspectiva arqueológica sobre este territorio:

"Define el Paisaje Cultural Marítimo que se percibe

en la actualidad, en el cual es posible encontrar gran cantidad de correlatos arqueológicos muebles e inmuebles que permiten caracterizarlo (anclados a prácticas, tradiciones y saberes que contribuyen a entenderlos integralmente). Entonces, resulta claro que dichas evidencias arqueológicas, que se complementan con las características geográficas de cada una de estas regiones, permiten caracterizar holísticamente las dinámicas sociales, culturales, económicas, políticas, bélicas y militares que conjugan en estos paisajes." (Del Cairo, 2022. Pp. 217-218).

Ahora bien, el Paisaje Cultural Marítimo puede ser entendido como un elemento que permite comprender los diferentes niveles de relaciones que existen y la forma en la que, por medio de las investigaciones, se puede aproximar a dichas realidades para entender las diferentes esferas de relación como se dimensionó anteriormente.

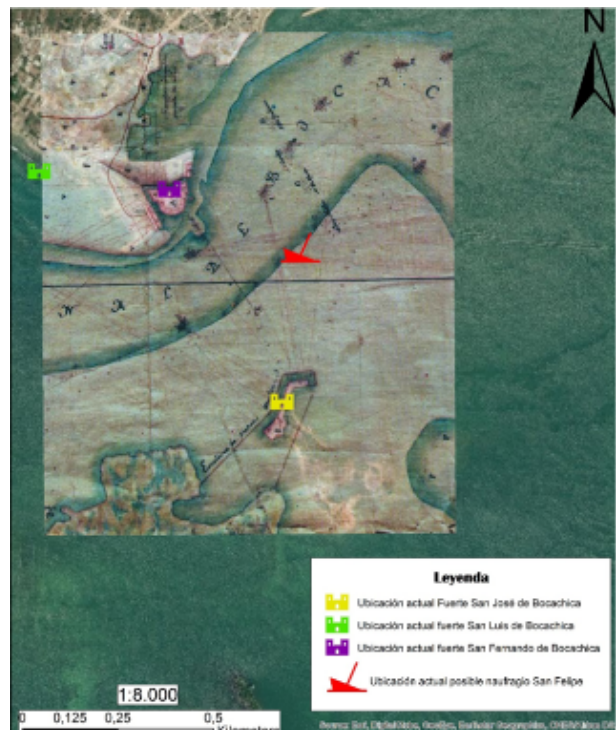


Fig. 3; Superposición de la representación pasada y presente de los componentes tangibles del Espacio Náutico en Cartagena de Indias (Aldana, 2019)

Este marco teórico y conceptual del Paisaje Cultural Marítimo es el que mayormente ha sido referenciado por parte de las investigaciones sociales alrededor de los océanos colombianos, tanto en el Caribe como en el incipiente desarrollo en el Pacífico. Sin embargo, un nuevo marco interpretativo puede ser aplicado, el cual ha sido desarrollado en un par de investigaciones específicamente y es el del Espacio Náutico. Este:

"Agrupa las relaciones de las embarcaciones con un espacio definido con el que interactúan y funcionan; es en este dónde navega y se mueve un barco de un punto a otro (Pomey & Rieth en Afane (2012)). Generalmente, dichos espacios náuticos relacionan al mundo marino con el mundo terrestre, por lo que resultan siendo un importante punto geoestratégico al interconectar varias regiones del planeta (Pomey & Rieth en Afane (2012)). En este sentido, se agrupan los contextos geográficos donde actúan los barcos y en los que son necesarias innovaciones arquitectónicas para que las embarcaciones funcionen correctamente, tales como el mar adentro, el área costera, los archipiélagos, las lagunas y el espacio fluvio marítimo (Pomey & Rieth en Afane (2012))." (Aldana, 2019. Pp.39-40).

Esto entonces permite reflexionar frente a las múltiples relaciones existentes entre estas embarcaciones de distinto tipos con los diferentes espacios en los que interactúan y funcionan, lo cual ha permitido la interrelación sociohistórica en el gran Caribe como ya ha sido mencionado. A partir de esto, se reafirma la importancia que poseen tanto los elementos de navegación como los conocimientos para saberlos utilizar (Afane, 2012). De esta forma y tal como lo plantea Ronnby (2013), analizar la embarcación únicamente no llega a ser suficiente, puesto que es necesario tener un conocimiento holístico, es decir entender toda la materialidad que lo rodea y comprender el contexto de cada uno de estos objetos (Ronnby, 2013). Así, en el Espacio Náutico:

"Se desarrollan y agrupan las diferentes actividades vinculadas a las embarcaciones, ya sean en entornos acuáticos, costeros o terrestres

(Boetto, 2008; Pomey & Rieth, 2005 citados en Afane, 2012). En este sentido, el Espacio Náutico puede dividirse en dos categorías. Por un lado, los "geográficos", que permiten comprender diferentes prácticas tales como las técnicas de navegación, las rutas marítimas y la adaptación de las infraestructuras a las condiciones marítimas. A su vez, este Espacio Náutico "geográfico" puede subdividirse en espacios de altamar, costero, archipiélago, lacustre, y fluvio-marino (Pomey & Rieth 2005 citados en Afane, 2012). Ahora bien, por otro lado, se encuentran los "comerciales", los cuales proporcionan datos sobre la lógica de las prácticas y las relaciones comerciales, las especificidades arquitectónicas de los barcos, la historia socioeconómica y el flujo de las embarcaciones (Pomey & Rieth 2005 citados en Afane, 2012). Partiendo de esto último, se definen dos tipos de flujo: primero, "comercio en línea directa", cuando sólo se asocia a una embarcación; y segundo, "comercio de redistribución", cuando las mercancías pasan entre varias embarcaciones (Pomey & Rieth 2005 citados en Afane, 2012)" (Del Cairo, C, et al. 2022. Pp. 202-203).

Así pues, este no solo consiste en los espacios donde se navega o las naves per sé, sino que también integra los escenarios físicos en donde interactúan y funcionan como se plantea en la cita. Por lo tanto, se integran elementos que cubren una amplia variedad de escenarios a considerar por parte de las perspectivas analíticas de la arqueología, la antropología, la historia y ciencias afines, donde se percibe que es igual de relevante la navegación o el escenario físico en el que se desarrolla, cómo el conocimiento con el cual se lleva a cabo. Por ende, en el Espacio Náutico, al considerar las características particulares que tiene el Caribe, es posible evidenciar la necesidad que existe de que se implementen este tipo de aproximaciones dado que brinda una mirada más específica pero a su vez más holística e integral, para comprender las dinámicas sociohistóricas, culturales, políticas, económicas, religiosas, comerciales y de toda índole que han configurado al Caribe colombiano y a estas variadas áreas de estudio.

3. BREVE RESEÑA DE LOS ACERCAMIENTOS A DOS ESPACIOS NÁUTICOS: CARTAGENA DE INDIAS Y LA PENÍNSULA DE LA GUAJIRA

Teniendo presente las relaciones existentes entre el Paisaje Cultural Marítimo y el Espacio Náutico anteriormente expuestos, es posible comprender al Patrimonio Cultural como eje transformador en la sociedad, no solo para la academia y las relaciones que dentro de la misma se han venido construyendo a través de los proyectos, si no también a la transformación de los estudiantes que han (hemos) participado y tenido la oportunidad y posibilidad de divulgar a través de publicaciones y ponencias de cada uno de los conocimientos adquiridos. Se evidencia, por otro lado, un trabajo mancomunado con las comunidades con quienes se han establecido relaciones equitativas, donde son ellas quienes han enseñado desde sus saberes, su materialidad y desde la forma en la que se han apropiado de sus espacios, en conjunto con unos saberes más académicos discutidos e integrados para así poder construir en conjunto unas relaciones de patrimonialidad de las comunidades, junto a las comunidades y precisamente para las comunidades.

En definitiva, dicho conocimiento se construye desde una perspectiva horizontal, dado que es la constitución de un conocimiento conjunto de la comunidad y para la comunidad, en la que el rol de la academia no recae netamente en el enseñar, puesto que en la mayoría de las ocasiones son ellos y ellas quienes nutren la generación de conocimiento. Esto, a partir de las herramientas analíticas que brindan las metodologías interdisciplinarias desde la arqueología, la antropología, la historia, la etnografía, la geografía y demás disciplinas que pueden compartir intereses comunes con el mar y los espacios acuáticos. En donde no únicamente se constituye el conocimiento social, sino también el conocimiento natural, en el que ciencias como la oceanografía, la hidrografía, la geomorfología o la geología permiten constituir un

Esto permite entonces identificar desde un enfoque diacrónico aquellas prácticas, los conocimientos, los saberes y todas las materialidades que se desligan de este tipo de factores que consolidan todos los patrimonios culturales que son objeto de interés por parte de estas investigaciones.

Cada uno de los elementos teórico metodológicos que han sido desarrollados a lo largo del texto, pueden verse reflejados en dos casos de estudio en concreto, tanto en La Guajira como en Cartagena de Indias. Para el caso de la península de La Guajira, ubicada al norte de Colombia, se observa a través de la construcción naval, específicamente la realizada por la comunidad indígena Wayuú que allí habita, junto a la cual se ha trabajado en conjunto para poder entender y comprender los procesos de construcción naval artesanal a lo largo de los siglos. Esta, es entendida como parte de la resistencia que la comunidad ha tenido frente a los procesos colonialistas y modernizadores y, así mismo, con las formas en las que se aproximan a la materialidad, a los medios en donde se extrae dicha materia prima, y el proceso de transformación para llegar finalmente a la construcción de una embarcación. (Sarmiento, 2021)



Fig.4; Embarcación que navega el Espacio Náutico en la La Guajira (Carlos Del Cairo 2016)

Todas estas tendrán entonces unas tipologías específicas, que les permitirán poseer unas características particulares que han sido

concretadas y entendidas junto a ellos. Lo anterior, permite evidenciar la relación que existe en el caso de La Guajira entre el constructor naval, el pescador y el piloto o el navegante, como una imbricación fundamental para entender precisamente cómo a través de las estrellas, a través de unos derroteros en la costa, como a través de unos conocimientos que han sido heredados se da una navegación específica, con unas características muy particulares, en donde los vientos terminan siendo uno de los elementos fundamentales para cada uno de los navegantes de esta zona. (Sarmiento, 2022)

Se observan, entonces, las relaciones dentro del paisaje, la nauticidad y los saberes no materiales que estas comunidades poseen. Teniendo esto presente, el Espacio Náutico podría ser caracterizado en el marco de dos acciones particulares, la primera la construcción naval y la segunda la navegación, estas permiten evidenciar cómo el espacio brinda ciertos elementos tangibles para entenderlo en mayor medida, pero al mismo tiempo dicho espacio da la presencia y coexistencia de estas comunidades que enriquecer estas perspectivas analíticas como ya se ha mencionado. Para el caso de Cartagena de Indias en el departamento de Bolívar, sección muy particular del Caribe colombiano con una gran importancia sociohistórica, es posible evidenciar las diferentes manifestaciones de Espacio Náutico. En donde no son solamente relevantes las grandes embarcaciones actuales que transportan una gran cantidad de mercancías, sino también aquellas pequeñas naves que constituyen las actividades cotidianas de las comunidades para pescar o para transportar distintos tipos de elementos. Se manifiesta, al mismo tiempo, la importancia de estas embarcaciones desde el ámbito histórico, como puede ser el caso de los naufragios que han sido localizados e investigados por parte de algunos de los integrantes del grupo de estudio (Aldana, 2019; Del Cairo et al., 2019; 2020a; 2022). No obstante, al mismo tiempo se observa que no sólo las embarcaciones constituyen el Espacio Náutico, también lo componen los canales de navegación, las fortificaciones militares, las



Fig. 5; Proceso de construcción naval en La Guajira (Juan Sarmiento 2016)

escolleras, los bajos, las zonas de fondeo, los careneros, los muelles, las adecuaciones portuarias, entre otros. A su vez, cabe recalcar que los ejes establecidos para comprender este espacio desde lo tangibles y lo intangible fueron, de igual manera, la navegación y la construcción naval.



Fig. 6; Embarcaciones que navegan el Canal de Bocachica en Cartagena de Indias (Aldana, 2019)

En la actualidad, este patrimonio que constituye el Espacio Náutico también puede materializarse en otros escenarios, donde el patrimonio cultural comienza a actuar como eje transformador, como aquel eje que tiene la capacidad de actuar en pro de las comunidades, nutriéndose de estos conocimientos más específicos entorno a los

procesos de la construcción naval artesanal. Allí, se puede evidenciar que actualmente existen talleres creados por la misma comunidad para la misma comunidad y que la participación académica en estos espacios es netamente el brindar ciertas herramientas puntuales de aspectos técnicos y sociohistóricos (Aldana, 2019; Riera & Del Cairo, 2019). Todo esto, nutre sus perspectivas y brindan a este conocimiento un enfoque horizontal que se quiere aplicar y desarrollar. Ha sido posible, entonces, evidenciar talleres, manifestaciones prácticas y escenarios en donde ellos mismos construyen embarcaciones de distintos tipos tanto del periodo actual como del histórico, tal y como es el caso del:

“Componente de divulgación titulado ‘Embarcaciones del pasado hacia objetos del presente’ del proyecto final de investigación ‘Propuesta metodológica para la construcción de una matriz de indicadores arqueológicos e históricos para la identificación de naufragios: El caso de un navío colonial ubicado en el Canal de Bocachica (Cartagena de Indias)’. Este proyecto, un convenio entre la Universidad Externado de Colombia y el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), contó con la participación de 15 integrantes de la fundación Vigías Carex, la Escuela Taller de Cartagena de Indias y habitantes de la comunidad de Bocachica; así como de docentes y estudiantes de la Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural de la Universidad.” (Aldana, 2019. Pp.223-224)

Todo esto, en definitiva, se consolidó como un taller de sensibilización cultural de conocimientos horizontales, en donde fue posible fomentar en conjunto el conocimiento no solo arqueológico e histórico (proveniente de la academia) sino también local (desde la comunidad) respecto al patrimonio que los rodea, el contexto histórico del patrimonio sumergido que puede encontrarse generalmente en las cercanías de Bocachica (embarcaciones y fortificaciones), así como los principios básicos de la construcción naval española de los siglos XVII y XVIII (Aldana, 2019).



Fig. 7; Modelos creados durante cursos de formación sobre carpintería de ribera en Cartagena de Indias (Jesús Aldana 2019)

4. CONSIDERACIONES FINALES:

Cada uno de los elementos anteriormente mencionados y desarrollados para comprender cómo el estudio de los espacios náuticos permiten entender otras miradas desde las comunidades a sus territorios, y las formas en las que al navegarlo estos se va construyendo, contribuyen a evidenciar varios aspectos concluyentes de esta breve reflexión.



Fig. 8; Taller de activación patrimonial sobre construcción naval en Cartagena de Indias (Aldana, 2019)

1. Marco de acción del Patrimonio Cultural como medio de empoderamiento

Dicho empoderamiento se da por parte de estas comunidades, permitiendo a través de sus conocimientos construir y entender sus saberes históricos y tradicionales que poseen, ampliándolos a través de medios divulgativos y académicos.

2. Actúan como un instrumento analítico, divulgativo y pedagógico

A través de estos no sólo para las comunidades sino dentro de otros espacios, se ha podido replicar la importancia que estos saberes arqueológicos y antropológicos que poseen las comunidades tiene para el resto del país y, así mismo, se configuran como un elemento que tiene la capacidad de divulgar y replicar estos saberes en otros escenarios.

3. El Espacio Náutico enriquece las perspectivas de cambio sociocultural

Esto permite comprender cómo dentro de las comunidades y siendo conscientes de estos, tienen relaciones directas como ha sido mencionado múltiples veces entre la materialidad, sus conocimientos, los espacios que habitan y las formas en que lo habitan. Convirtiéndose así en un elemento enclave para entender cada una de estas prácticas y cada uno de estos patrimonios.

4. Nuevas visiones, tendencias, enmarcándose los Patrimonios Culturales en sus múltiples escalas espaciotemporales, dinámicas y cambiantes con el pasar del tiempo

De esta forma, es posible evidenciar cómo a lo largo de los siglos dichos objetos y conocimientos tradicionales se adaptan y consolidan las realidades de las comunidades que habitan en

estos espacios configurando así sus prácticas y sus identidades.

5. En estos entornos los elementos tangibles e intangibles se encuentran interconectados

Así, se consolida un vínculo que es imposible de desconocer y que se visibiliza en el diario vivir de estas comunidades. Al mismo tiempo, comenzar a entender que esta perspectiva analítica no solo puede aplicarse a los dos escenarios que fueron expuestos sino que se puede aplicar a otros contextos.

6. Expandiendo los horizontes investigativos: Sucre, Providencia & Santa Catalina

Se trata de áreas en donde se pueden formular nuevas aproximaciones analíticas que enriquezcan estas perspectivas de cambio, a partir del fortalecimiento investigativo no sólo en múltiples regiones y áreas de estudio. Por su parte, se ha venido fomentando la formación de jóvenes investigadores, consolidado a través del Grupo de Estudios Territorios Líquidos y que fue evolucionando hasta configurarse en la Fundación Colombia Anfibia. De esta forma, las investigaciones que desde allí se desarrollan logran comprender tanto lo acuático como lo terrestre, evidenciando los vínculos continuos e inseparables que poseen ambos elementos y que se consolidan como ejes fundadores de las investigaciones en el corto, mediano y largo plazo.



Fig. 9; Espacio Náutico de las Islas de Providencia y Santa Catalina en el Caribe Colombiano (Jesús Aldana 2019)

4. AGRADECIMIENTOS:

Por la aceptación de la ponencia, la beca brindada, el espacio abierto para la atención y el diálogo y todo el apoyo previo, durante y posterior al evento, extender ante todo un agradecimiento especial a los organizadores y organizadoras de la 4ta Conferencia Regional APOYOnline y todo su equipo de trabajo. Por otro lado, las diferentes aproximaciones, propuestas y reflexiones expuestas durante la ponencia y el presente escrito derivado de esta, fue posible gracias al apoyo de una gran cantidad de investigadores e investigadoras nacionales e internacionales que aportaron en la formulación, desarrollo y resultados de estos estudios: Carlos Del Cairo H., Carla Riera, Victoria Báez, José Pardo "Gordo", Lorena Palacio, Alejo Cordero, Sergio López, Josué Guzmán, Alejandra Sánchez, Daniela Acosta, Andrea Chávez, Gabriela Caro, Liliana Rozo, Fernando Cadena.

5. BIBLIOGRAFÍA:

Afane, É. (2012). L'adaptation des navires aux espaces de navigation durant l'Antiquité tardive en Méditerranée. *Journal of the history of technology*.

Aldana, J. (2019). Propuesta Metodológica para la Construcción de una Matriz de Indicadores Arqueológicos e Históricos para la Identificación de Naufragios: El Caso de un Navío Colonial ubicado en el Canal de Bocachica (Cartagena de Indias). Universidad Externado de Colombia.

Del Cairo, C., Riera, C., Aldana, J., Báez, V., Caro, G., Chávez, A. & Peñarete, A. (2019). Patrones de Navegabilidad, Accidentalidad y Hundimientos en el Caribe Colombiano: Siglos XVI-XX Como insumo para el registro nacional de patrimonio arqueológico sumergido. Fase piloto 1. Cartagena de Indias e inmediaciones y Riohacha. Universidad Externado de Colombia - Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

Del Cairo, C., Riera, C., Matiz, P., Garcés, J., Álvarez, P., Báez, V., Aldana, J., Amórtegui, A., Rozo, L., Rossi, V., & Sánchez, C. (2020a). Componente Arqueológico del Diagnóstico del PEMP Fort Bahía, Cartagena de Indias e Inmediaciones. Ministerio de Cultura - Universidad Externado de Colombia - Escuela Taller de Cartagena de Indias.

Del Cairo, C., Chadid, A., Quintana, D., López, A., Aldana, J., Báez, V., Sarmiento, J., Acosta, D. & Moreno, M. (2020b). Apropiación social del Paisaje Cultural Marítimo en Providencia y Santa Catalina: Caracterización del espacio náutico desde una perspectiva histórica. Expedición Científica Seaflower Old Providence & St. Catalina. Dirección General Marítima (DIMAR) - Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH).

Del Cairo, C., Riera, C., Báez, V., Sarmiento, J. & Aldana, J. (2022). Control y defensa de los Espacios Náuticos en el Caribe colombiano durante el Período Colonial. *Revista Contacto*, 1 (3), 198-237. ISSN L 2710-7620.

Orduña, M., Del Cairo, C., Riera, C., Báez, V. & Aldana, J. (2021). El Paisaje Fortificado de Cartagena de Indias (Colombia) como Herramienta para la Planeación, Gestión y Protección del Patrimonio Arqueológico. I Congreso Iberoamericano de Arqueología Náutica y Subacuática (CIANYS). <http://hdl.handle.net/10498/25256>

Riera, C. (2019). Aprender Haciendo: La conservación del material arqueológico subacuático procedente de un naufragio en Cartagena de Indias. Museos: Entre la historia y los patrimonios. Asociación Colombiana de Estudios del Caribe (ACOLEC).

Riera, C. & Del Cairo, C. (2019). Proyecto de Activación Patrimonial y Sostenibilidad del Laboratorio del Fuerte San Fernando de Bocachica, Cartagena de Indias, Bolívar. Facultad de Estudios del Patrimonio Cultural. Universidad Externado de Colombia.

Ronnby, J. (2013). *The Archaeological Interpretation of Shipwrecks*. Highfield Press. *The international journal of Nautical Archaeology*.

Sarmiento, J. (2021). Saber para Conocer, Conocer para Construir: Conocimientos Tradicionales de Construcción Naval Artesanal en la comunidad Wayuu, La Guajira, Colombia Boletín Científico Centro de Investigaciones Oceanográficas e Hidrográficas (CIOH). Vol. 40. Núm. 1.

Sarmiento, J. (2022) Knowledge and practices of the Wayuu indigenous community around the understanding of traditional shipbuilding. IKUWA 7-Internationaler Kongreß für Unterwasserarchäologie. Helsinki.

Westerdahl, C. (2011). The maritime cultural landscape. The Oxford handbook of maritime archaeology. Oxford University Press.

PAPERS | PONENCIAS | APRESENTAÇÕES



Treatment of a mural series. A collaborative work with the school that houses them in the city of Buenos Aires.

Arte mural en la escuela. Preservar el legado del artista de La Boca, Buenos Aires, Argentina

Luciana Andrea Feld & Zulma Alcira Sofía Abate (Argentina)

KEYWORDS | PALABRAS CLAVE

Restoration; Mural painting; Education | Restauración; Pintura Mural; Educación

1. INTRODUCCIÓN

En el año 2019, con la intención de poner en valor y restaurar un conjunto de murales alojados en una institución de educación primaria, se firmó un convenio entre el Ministerio de Educación e Innovación del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el Centro TAREA, Escuela de Arte y Patrimonio, perteneciente a la Universidad Nacional de San Martín en Buenos Aires.

El proyecto "Murales de la Escuela N°9 Pedro de Mendoza en el Barrio de La Boca" contempla la intervención de una serie de trece pinturas murales realizadas en 1936, por uno de los artistas más destacados de la pintura popular del siglo XX en Argentina, Benito Quinquela Martín (1890-1977).

Estas obras de arte ubicadas en el interior de un colegio, resultaron controversiales desde el momento mismo de su creación. Quinquela Martín fue además del autor de los murales el promotor de la construcción de esta Escuela Pública. Él poseía un especial interés en crear un centro de educación en el barrio de bajos recursos del cuál era oriundo. Además, tenía la expresa intención de que los alumnos incorporasen el arte como parte de su entorno, su vida y sus derechos. Con este fin, el autor emplazó dentro de las aulas grandes murales, obras de 2,7m x 6m, conformadas cada una por varios paneles de aglomerado de madera pintados al óleo.

Dichas placas de aglomerado son llamadas comercialmente como Celotex, y consisten en un

material similar a lo que hoy conocemos como MDF (de aproximadamente 2,5m x 0,80m). Este era un material habitual en trabajos para la zona portuaria, el cual Quinquela introduce como soporte para sus pinturas de gran escala.

Sobre estos murales representó escenas referidas al trabajo, al barrio de La Boca, al movimiento portuario y a diversas festividades. Lamentablemente el material seleccionado como soporte resultó uno de los factores de degradación estructural más relevantes de estas pinturas. Los deterioros y las dificultades que representó este material motivaron este trabajo de investigación y restauración, que comenzó con la restauración de "Cargadoras de Naranjas en Corrientes".

2. ESCENARIO

2.1 Quinquela Martín

Benito Quinquela fue un niño huérfano que pasó su primera infancia en una casa de niños expósitos y a los seis años fue adoptado por el matrimonio Chinchela, quienes poseían una carbonería en el barrio de La Boca. Benito llegó a cursar sólo dos años de escuela primaria, donde aprendió a leer y escribir, sumar y restar. Luego a causa de la desfavorable situación económica familiar, debió colaborar en la carbonería dejando de lado sus estudios primarios. Trabajó en las tareas más duras del puerto hasta bien entrada su juventud. Paralelamente comenzó su vocación por el arte. Su

introducción a ello comenzó durante su paso por la academia Pezzini-Striatessi, una institución de carácter proletario del barrio, donde Alfredo Lazzari su profesor lo introdujo al dibujo y la pintura. El joven Quinquela tenía la costumbre de ir a la biblioteca luego de sus clases. En este recinto pudo acercarse y empaparse con diferentes libros de arte.

Poco tiempo después comienza su carrera como artista.



Fig.1 Quinquela Martín en La Boca, s.f.

En 1914 participó en el Salón de los Recusados. Seis años más tarde cambia su nombre al de Benito Quinquela Martín. En ese mismo año logra también el tercer premio en el Salón Nacional. En 1921 realizó su primer viaje al extranjero comenzando por Brasil. Expuso en Madrid, Italia, Francia, Reino Unido, EEUU y Cuba. En 1928. Ya instalado en Argentina expuso en La Pampa, Tucumán, Mendoza, Bahía Blanca, Córdoba, La Plata y Jujuy.

Como adulto, siendo un artista mundialmente reconocido y premiado, una de sus principales preocupaciones fue consolidar la convivencia de sus producciones simbólicas con el contexto social. Su obra refleja el trabajo en el puerto y la vida de la gente de su barrio.

Pero su legado va más allá de sus grabados, pinturas y murales. Benito fue un verdadero filántropo. Quienes hayan tenido la posibilidad de recorrer La Boca (una parada casi inevitable para

los turistas) habrán oído de él y sabrán que en cada rincón se observa la huella inconfundible del artista, que a cada paso intentó restituir al distrito todo lo que le brindó.

2.2 La Boca, como polo sociocultural

A partir del '30, decidió dejar de viajar y centró su energía para hacer obras en su comunidad. Los principales ejes del ideario de Quinquela eran contribuir a la construcción de ciudadanía y de configuración de identidad cultural.

Gracias a los conocimientos y experiencias adquiridas en sus viajes, tuvo la visión para configurar un complejo social, sanitario, educativo y cultural único en Argentina.

En sus propias palabras:

"Cuanto hice y cuanto conseguí, a mi barrio se lo debo. De ahí el impulso irrefrenable que inspiró mis fundaciones, todas ellas afincadas en La Boca. Por eso mis donaciones no las considero tales, sino como devoluciones. Le devolví a mi barrio buena parte de lo que él me hizo ganar con mi arte." (Buenos Aires Gobierno, 2020)

Para ello donó cinco terrenos donde se instalaron: la Escuela de Artes Gráficas, el Lactario Municipal, el Jardín de Infantes, el Teatro de la Ribera, el Hospital de Odontología Infantil. Todas instituciones muy avanzadas para la época, y que continúan funcionando en la actualidad como motores sociales.

2.3 Escuela-Museo

Quinquela entendía en el interés por la cultura y la educación como herramienta transformadora y este concepto se refleja a lo largo y ancho del paisaje de La Boca y desde siempre promovió el arte como componente decisivo en los procesos cotidianos de construcción de identidad.

Con este espíritu, ofreció al Ministerio Nacional de Educación, su primera donación, un terreno de su propiedad en la Av. Pedro de Mendoza 1835 adquirido para que se construyera en él un edificio de tres pisos. La planta baja y el primer piso se

destinaron a una escuela primaria diurna y nocturna, el segundo para el "Museo de Bellas Artes de La Boca de Artistas Argentinos - Benito Quinquela Martín", el tercer piso para su vivienda/taller y la terraza para el "Museo de Escultura al Aire Libre".

En 1936 se inauguró la Escuela basada en la idea del principio de integración cultural y con sus aulas pintadas con temas del puerto.

3. LOS MURALES

3.1 Disposición espacial

En el interior de la escuela encontramos 13 murales. En el patio de la planta baja se localizan dos murales cerámicos y las cuatro aulas de este nivel tienen murales pintados al óleo.

Cada aula del colegio está bautizada con el nombre de un artista y decorada con un mural.

Encontramos en las aulas de planta baja: "La despedida", "Fogata de San Juan", "Buzos en el fondo del mar" y "Cargadoras de naranjas en Corrientes" (Fig. 1). En las aulas del primer piso hay otros 7 murales: "Regreso de la pesca", "Inundación en La Boca", "La Boca en el año 1860", "Bendición de las barcas", "Embarque de cereales", "Mascarones", "Cargadores de carbón"; con las mismas características y en el patio cubierto un fresco, "Carnaval en La Boca", el único que pudo realizar in situ.



Fig. 2 Escuela Pedro de Mendoza, interior de un aula, mural "Cargadoras de naranjas en Corrientes". Archivo personal de Benito Quinquela Martín, 1958.

Hasta el momento a través del convenio se han intervenido: en el año 2019 "Cargadoras de naranjas en Corrientes" (intervención que propulsó esta presentación), a continuación, se restauró "Buzos en el fondo del mar" y durante el 2022 "El regreso de la pesca".

3.2 Pasado y presente

La elección del soporte diferente en los salones, no parece haber sido una casualidad.

Sabemos que la propuesta de Quinquela de incluir los murales no fue aceptada por las autoridades, quienes argumentaban que las pinturas podían resultar un factor de distracción para los estudiantes, y por ello se vio envuelto en una serie de inconvenientes burocráticos que pusieron en riesgo la realización de las obras.



Fig. 3 Quinquela pintando el mural "La despedida" en su taller. Archivo personal de Benito Quinquela Martín, ca. 1936.

Debió enfrentar la oposición de las autoridades del Consejo de Educación, por querer decorar el interior de las paredes de la Escuela. Este debate contemplaba motivos pedagógicos, una oposición entre el normalísimo clásico y la escuela nueva.

Frente al argumento que las aulas decoradas distraerían la atención de los estudiantes, Quinquela afirmaba que no habría mejor vehículo para su imaginación e inteligencia que rodear a los niños de un ambiente artístico y liberar la imaginación infantil de las trabas del discurso

discurso enciclopédico.

En ese sentido, una de las hipótesis respecto a la técnica aplicada de óleo sobre Celotex podría estar relacionada con la necesidad de llevar a cabo las pinturas fuera de la Institución para luego trasladarlas ya terminadas y ubicarlas en su lugar definitivo, en un brevísimo tiempo (Muñoz, 1971). Utilizando un soporte exento al muro posteriormente los montó a la pared atornillándolos a un armazón de madera, fijado a su vez a la pared.

Entendemos que fue por esta razón que el artista decidió pintar por sus propios medios doce murales en óleo, cera y resina sobre un soporte en su taller personal. Para ello contó con Alfredo Cánepa y a otro ayudante para el traslado y colocación. En la imagen (Fig. 2), puede verse a Quinquela Martín realizando una de las piezas en su taller, en el tercer piso del mismo edificio. La anécdota que rodea al acontecimiento es que la colocación la hizo una noche, en secreto sin autorización e incluso protegiéndose con un cuchillo por si querían evitarlo (Prilutzky, 1978). A través de esta técnica hizo caso omiso a la negativa y lo resolvió por sus propios medios.

Sea cual fuere la circunstancia, desde 1936 los murales adornan la escuela. En palabras del propio Quinquela:

Hoy, como ayer, la decoración de las aulas debe responder a la realidad de la vida, sin vanguardismos ni academicismos. La escuela exige un arte tal que sugiera a los alumnos -antes que la contemplación- la tensión, el riesgo de la actividad vital que los rodea. Prolongación de su ambiente, de su calle y de su puerto (Silvestri, 2012)

Es al día de hoy que las docentes utilizan los murales como herramienta didáctica en sus clases.

3.3 La intervención

En el año 2019, comienza el proyecto de intervención de toda la serie de pinturas murales realizadas sobre Celotex.

La primera experiencia de restauración fue en el mural, "Cargadoras de naranjas en Corrientes".

La intervención consistió en limpieza y consolidación, corrección de deformaciones del soporte y reintegración cromática.

Como es habitual la restauración estuvo acompañada por documentación fotográfica, estudios físicos, químicos, medioambientales e históricos, pero fue hasta casi terminada la intervención del mural que nos fue posible concientizar la influencia recíproca entre la restauración y la dinámica escolar.

Es interesante destacar que este acuerdo se realiza entre instituciones públicas, ya que una de las grandes preocupaciones de la escuela, era que "no se privatice" la restauración. Para el equipo fue muy emocionante conocer que en 2013, los alumnos (a través de una actividad llamada legislador por un día), presentaron un proyecto para la restauración de los murales, pidiendo explícitamente que la intervención no se realizara con una empresa privada.

Fue entonces que no se quiso esperar que los alumnos de la escuela primaria sólo vieran el trabajo terminado, sino que los invitamos a ver, escuchar y preguntar respecto a la intervención.

Otra cara de esta experiencia ha sido la formación de recursos humanos, el equipo de restauración estuvo formado por tres restauradoras, y tres estudiantes avanzadas de la carrera, que completaron sus prácticas profesionales en el mural, para luego ser parte del equipo en los siguientes murales.

Para el Centro Tarea, como dependencia de la Universidad, es meritorio integrar egresados al mercado laboral.

Al funcionar como una iniciativa a largo plazo, la restauración de los murales permite la formación continua de nuevos pasantes y el desarrollo de propuestas de investigación, tesis de licenciatura y otros proyectos transversales.

Sin embargo, no todo es positivo, a medida que se consolidó la confianza entre la institución y las restauradoras, fue posible notar que, aunque desde el colegio estaban muy contentos con la restauración de las obras, el espacio para las clases ajustado, y al quitar un aula, estábamos perjudicando algunas actividades escolares.

Una vez que dejamos de ser “caras nuevas” o extrañas y nosotras mismas nos sentimos parte del colegio, se comenzó a trabajar con autoridades y docentes, para intentar evitar o disminuir la sensación de invasión o despojo.

4. CIERRE

4.1 Proyección

Para potenciar e incentivar el cuidado del patrimonio propusimos juegos para trabajar con los murales y nos acercamos a las docentes para generar actividades conjuntas.

Quedan aún desafíos por superar, en su mayoría limitados por factores económicos. Que están relacionados con temas de Conservación Preventiva.

Se mantiene el deseo de mejorar el tipo de iluminación (natural y artificial, proveniente de los ventanales y de los artefactos existentes), que genera procesos de alteración de gran intensidad. Esta es una meta que favorece no solo a la observación y conservación del mural, sino que sería positiva para los niños.

Problemas de mantenimiento del edificio, en particular la humedad, están siendo abordados con los encargados de infraestructura.

Más complejo es el control medioambiental. Actualmente la prioridad es aclimatar las aulas para el confort de los alumnos, ya que es significativa la diferencia de temperatura entre el suelo y el techo en los salones.

También se debe analizar la ausencia de barreras de protección que minimicen los riesgos de acciones vandálicas, o accidentes que afecten de manera directa sobre las obras, así como la inadecuada disposición del mobiliario escolar en las aulas.

Otro punto a analizar luego de la intervención de las obras es volver a permitir las visitas del público. Este tema es complejo debido a que el ingreso libre de personas está restringido para preservar la seguridad de los menores que allí estudian. El plan sería crear un espacio de visitas guiadas los fines de semana, que permitan la apreciación de las

obras por la sociedad de manera ordenada y segura.

4.2 Conclusión

Es interesante remarcar que la recuperación no solamente permitió redescubrir un mural que se encontraba sumamente deteriorado, sino que también reavivó el interés de los alumnos y de la institución escolar por su herencia.

De este modo durante el proceso de intervención, los estudiantes fueron actores activos invitados a dialogar con las restauradoras sobre el tratamiento, además de trabajar de manera conjunta con los docentes, para destacar y valorar todo el conjunto de murales. Así, la preservación de estas obras ubicadas en un espacio particular en cuanto al contexto y las condiciones climáticas, condujo a estudiar la técnica de ejecución, y a intervenir murales del mismo artista en otras escuelas, plantear la posibilidad de la apertura de las piezas al público y devolver a las infancias la posibilidad de conocer, apropiarse y proteger su Patrimonio.

5. BIBLIOGRAFÍA

Consejo Nacional de Educación de Bellas Artes de La Boca, 1948, Fotografías Fotográficas de las decoraciones murales existentes en la Escuela-Museo Pedro de Mendoza. Buenos Aires: talleres gráficos del Consejo N. de Educación.

Frothy, Judith, 2019, Informe de restauración: Cargadoras de Naranjas en Corrientes. Informe R33/A Centro Tarea, EyAP-UNSAM.

Muñoz Andrés, 1971, Vida de Quinquela Martín. Buenos Aires: editorial artes gráficas Bartolomé U. Chiesin.

Pablo José Rey, 2018, Mundo Quinquela, Carbonero pintor, Buenos Aires. Rumbo Sur.

Prilutzky Farny Julia, 1978, Quinquela Martín, El hombre que inventó un puerto. Buenos Aires: Plus Ultra.

Silvestri, Graciela, 2012, La colección del Museo Quinquela Martín, una cuestión de identidad. Buenos Aires: Fundación OSDE.

C3 Soluciones en Concreto, "Usos del Celotex®", última modificación 10/7/2022, <https://www.ctres.mx/blog/usos-de-celotex/>

Buenos Aires Gobierno, "Educación, Quinquela, Amigo y benefactor", última modificación 9/7/2022, <https://buenosaires.gob.ar/areas/educacion/programas/quinquela/benefactor.php#:~:text=%22Cuanto%20hice%20y%20cuanto%20consegu%C3%AD,hizo%20ganar%20con%20mi%20arte.>

Buenos Aires Gobierno, "Murales de Buenos Aires", última modificación 29/6/2022. [https://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/murales/fichas/avpedrodemendoza1835-1.htm.](https://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/murales/fichas/avpedrodemendoza1835-1.htm)

6. FOTOGRAFÍAS

Fig. 1. Pablo José Rey, 2018, Mundo Quinquela, Carbonero pintor, Buenos Aires. Rumbo Sur. ca.1930

Fig. 2. Escuela Pedro de Mendoza, interior de un aula. Archivo personal de Benito Quinquela Martín, 1958.

Fig. 3 Quinquela pintando un mural en su taller. Archivo personal de Benito Quinquela Martín, ca.1936.

PAPERS | PONENCIAS | APRESENTAÇÕES



Heritage Education as an Inclusion Tool for People with Disabilities Educação Patrimonial como Ferramenta de Inclusão para Pessoas com Deficiência

Barbara Avelino da Silva (Brazil)

KEYWORDS | PALAVRAS-CHAVE

People with Disabilities; Heritage Education; Cultural Accessibility; Mediation; Assistive Technologies
Pessoa com Deficiência; Educação Patrimonial; Acessibilidade Cultural; Mediação; Tecnologias Assistivas

1. INTRODUÇÃO

O trabalho apresentará a preocupação e a relevância do tema a partir do historicismo crítico e com recurso ao diálogo transdisciplinar, quando pertinente, entre Educação, Arquitetura, Sociologia, Tecnologia e Direito. Serão adotados métodos como: estudos de casos com entrevistas semiestruturadas e revisão bibliográfica, aspirando distinguir os principais obstáculos à inclusão, existentes nos espaços culturais, através do ponto de vista dos interessados nessa tônica: as pessoas com deficiências, que buscam o direito a igualdade; e os profissionais ligados a disseminação da cultura.

2. MEMÓRIAS

Qual a sua primeira lembrança na vida? Você conseguiria descrever sua primeira casa? Reconhecer o cheiro dos seus avós? Que sabor tem o seu prato preferido? Quem foi o seu primeiro amor e como foi sentir a dor do desamor? Qual música alegre o seu dia? Qual foi a sensação de ter nas mãos aquele objeto tão almejado, ou nos braços aquela pessoa tão querida?

Para cada resposta uma memória.

Do grego "mnemis" ou do latim "memoriae", a etimologia da palavra remete ao significado de conservação de uma lembrança. Objeto de estudo da neurologia, da psicologia, da filosofia, vogando entre pesquisas, a memória é um produto do ser,

entretanto, não se pode negligenciar que o ser é um produto da sociedade. Ela é também, então, pluralidade, história, patrimônio.

Os antigos gregos consideravam a memória uma entidade sobrenatural ou divina: era a deusa Mnemosyne, mãe das Musas, que protegem as artes e a história. A deusa Memória dava aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de lembrá-los para a coletividade (...). Os historiadores antigos escreviam para que não fossem perdidos os feitos memoráveis dos humanos e para que servissem de exemplos às gerações futuras. (CHAUÍ, 1994, p.138).

Memória, um elo de valor inestimável com o passado. Passado, um tempo formador de quem somos hoje. Nós, instrumentos do futuro.

3. PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CULTURAL

Em 1931 começou-se a discutir sobre preservação de monumentos na Conferência Internacional de Atenas, ocasionando um documento intitulado Carta de Atenas, que marcou o início das formulações de diretrizes internacionais sobre proteção e conservação do patrimônio histórico material, "a conferência recomenda que se mantenha uma utilização dos monumentos, que assegure a continuidade de sua vida, destinando-os sempre a finalidades que respeitem o seu caráter histórico ou artístico". Em 1933 também em Atenas, aconteceu um segundo conclave, que definiu a

salvaguarda de construções ou conjuntos urbanos que fossem dotados de valores arquitetônicos.

De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), enquanto o Decreto de 1937 estabelece como patrimônio “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no País e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”, o Artigo 216 da Constituição Federal de 1988, amplia o conceito, delineando patrimônio cultural como sendo: “os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”.

Segundo Manoel Luiz Salgado Guimarães, o termo patrimônio está conexo a relação criada entre sujeito e objeto no decorrer do tempo, gerando uma reflexão sobre herança coletiva, cultura e sociedade.

A semântica do termo já nos sugere uma relação com um tempo que nos antecede, e com o qual estabelecemos relações mediadas através de objetos que acreditamos pertencer a uma herança coletiva. Assim, esses objetos que acreditamos pertencer a um patrimônio de uma coletividade, e hoje até mesmo da humanidade, estabelecem nexos de pertencimento, metaforizam relações imaginadas e que parecem adquirir materialidade a partir da presença desse conjunto de monumentos. O termo patrimônio supõe, portanto, uma relação com o tempo e com o seu transcurso. Em outras palavras, refletir sobre o patrimônio significa igualmente pensar nas formas sociais de culturalização do tempo, próprias a toda e qualquer sociedade humana. (2008, p.19).

Nestor Garcia Canclini define patrimônio cultural da seguinte forma:

O patrimônio cultural - ou seja, o que um conjunto social considera como cultura própria, que sustenta sua identidade e o diferencia de outros grupos - não abarca apenas os monumentos históricos, o desenho urbanístico e outros bens físicos; a experiência vivida também se condensa

em linguagens, conhecimentos, tradições imateriais, modos de usar os bens e os espaços físicos. (1994, p.99).

O Compromisso de Brasília, de abril de 1970, recomendou a “[...] utilização preferencial para casas de cultura ou repartições de atividades culturais, dos imóveis de valor histórico e artístico cuja proteção incumbe ao poder público”. Esses imóveis de uso público, que abrigam atividades culturais, precisam ser adaptados para proporcionar que todas as pessoas possam frequentá-los.

Em relação à acessibilidade física, mobilidade em locais de preservação, o documento mais recente apresentado pelo IPHAN, para avançar na discussão desse desafio trata-se da Instrução Normativa nº 1, de 25 novembro de 2003.

Ainda assim, conseguir ter acesso a um determinado ambiente, não garante à pessoa com deficiência a compreensão do que ali está sendo exposto, do valor, da dimensão cultural desse bem, seja ele material ou imaterial, para si ou para o corpo social. As deficiências são diversas e a Educação Patrimonial é um mecanismo ímpar para que esse objetivo seja alcançado.

4. ACESSIBILIDADE E EDUCAÇÃO PATRIMONIAL

Em 1872 iniciou-se a primeira investigação sobre pessoas com deficiência no Brasil. Mas somente em 1989 fora firmado o Decreto de Lei Federal 7853 (Art.17), que tornava obrigatória a presença de questões sobre deficiência nos censos demográficos. Esses censos ocorreram nos anos de 1991, 2000 e 2010. Então, em 2018, o IBGE revisou os dados e assumiu um novo critério de margem de corte, que fez com que o número de pessoas com deficiência no Brasil ficasse em 12,7 milhões e representasse 6,7% da população em geral, bem abaixo dos 23,9% identificados anteriormente em 2010.

A ONU na Convenção Internacional sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência em 2008, expressou o conceito de deficiência de tal maneira:

Pessoas com deficiência	=	Pessoas com impedimentos, como por exemplo, cegueira, paraplegia, surdez, Síndrome de Down, etc.	+	Barreiras, como por exemplo, preconceitos, estigmas, discriminação, falta de acessibilidade urbana, barreiras de comunicação, etc.
-------------------------	---	--	---	--

Fonte: Livro Branco da Tecnologia Assistiva no Brasil

Uma pessoa com deficiência (person with disability) resulta de uma interação desigual, causada por uma relação obstrutiva das barreiras físicas, de comunicação e informação, atitudinais ou ambientais perante os impedimentos (impairments) que as pessoas têm. Assim, a deficiência é fruto da inadaptação da sociedade à diversidade humana. Isto é, a causa da deficiência não se encontra na pessoa, nem nos impedimentos (cegueira, paraplegia, Síndrome de Down etc.) que ela tenha, mas na sociedade que coloca barreiras ou obstruções para sua plena participação. Em consequência, entende-se a deficiência como uma responsabilidade social compartilhada. (Delgado García, 2017, p.25).

Logo, diariamente cerca de 12 milhões de pessoas neste país, enfrentam as dificuldades em circular por cidades não adequadas, em utilizar transportes não inclusivos, em adentrar edificações não adaptadas, ou seja, em conectar-se com lugares, informações, pessoas, em conectar-se ao meio, a cultura, a educação, em conectar-se a sua própria história. Já dizia Edmund Burke: "Um povo que não conhece sua história está condenado a repeti-la", mas a ideia da oportunidade de construir um futuro melhor, soa mais apazível que repetir o passado.

Por meio da legislação vigente, os edifícios que abrigam hoje serviços públicos e atividades culturais, tem a obrigação de contemplar o acesso por todas as pessoas, inobstante de suas capacidades ou limitações. Mas do ponto de vista educacional, estamos prontos para auxiliar no desenvolvimento de indivíduos críticos, criativos e autônomos? A praticar a educação libertadora proposta por Freire que visa uma relação humanizada entre educador e educando, com troca

de saberes e experiências, já que ninguém é detentor de um saber absoluto? Ou como cita o IPHAN no documento Patrimônio e Ações Educativas: A prática e suas perspectivas – assumindo “na prática da educação com o patrimônio, que o enfoque principal é o indivíduo, então o monumento e o museu _ seu prédio e objetos _ são os meios para que se atinja os objetivos”.

O IPHAN ainda elucida sobre a relação entre a educação e o patrimônio cultural, ou seja, a Educação Patrimonial, da seguinte forma:

Todas as vezes que as pessoas se reúnem para construir e dividir novos conhecimentos, investigam para conhecer melhor, entender e transformar a realidade que nos cerca, estamos falando de uma ação educativa. Quando fazemos tudo isso levando em conta alguma coisa que tenha relação com nosso patrimônio cultural, então estamos falando de Educação Patrimonial. (IPHAN, Educação Patrimonial, site).

Cientes então, que todo método educativo é construído coletiva e democraticamente, através do contínuo diálogo entre os agentes culturais e sociais e as comunidades conhecedoras e produtoras das referências culturais, é de suma importância garantir a participação da comunidade em sua formulação, implantação e execução, reconhecendo suas referências culturais e contextos, reconhecendo a ação transformadora dos sujeitos e não apenas reproduzindo informações. As experimentações educativas se tornam palpáveis quando correlacionadas ao âmbito pessoal, sendo testemunhadas cotidianamente, transformando a objetificação dos bens em criação de símbolos, cumprindo o dever de estimular o elo entre o corpo social e o seu Patrimônio Cultural.

A mediação inserida da educação patrimonial, é um recurso que compreende o curso da aprendizagem, incorporando a cultura, compreendendo modos de pensar e agir, compreendendo modos de se relacionar só e em grupo, revelando que a ação de um indivíduo no decorrer da vida causa efeitos sobre o mundo e sobre o próprio homem, os distintos cenários culturais e educacionais em que

cada um de nós vivemos, compõem o nosso ser. A difusão cultural por meio de instrumentos e signos, e absorvidas aos pares que coabitam esses núcleos, não somente apropriam elementos, mas também os problematizam e a partir de uma atuação social questionadora, nos leva a organizar e estruturar nosso ambiente e pensamento.

A acessibilidade cultural demanda soluções para uma prática democrática e inclusiva, fazendo uso de recursos, e tecnologias assistivas para o ensino/aprendizagem em áreas distintas do conhecimento, englobando a formação intelectual de cada indivíduo sem distinção e assumindo as pessoas com deficiência como criadores e consumidores de cultura.

Fora desenvolvido então um questionário pela plataforma digital Google Forms, homônimo ao título desse artigo, dotado de 17 perguntas sobre deficiência, acessibilidade física e cultural, atendimento, preconceito, tecnologias e recursos assistivos. Dedicado a ser respondido exclusivamente por pessoas com deficiência, maiores de 18 anos.

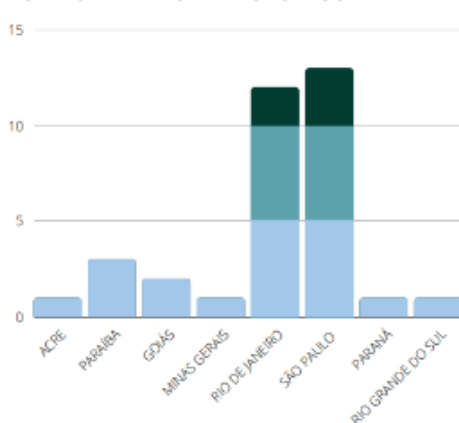
O questionário alcançou 35 pessoas com deficiências variadas, de 23 a 64 anos, em 08 estados brasileiros: Acre, Paraíba, Goiás, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul.

A faixa etária com maior adesão a pesquisa foi de 30 a 40 anos, desses, 11 colaboradores possuem nível superior completo de ensino.

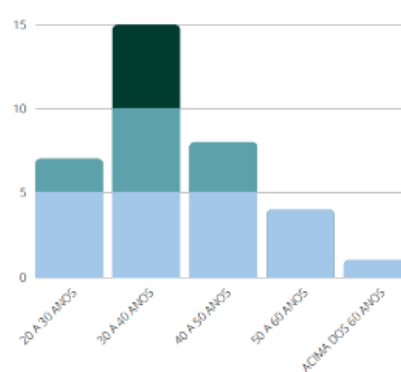
BRASIL
Localização dos participantes



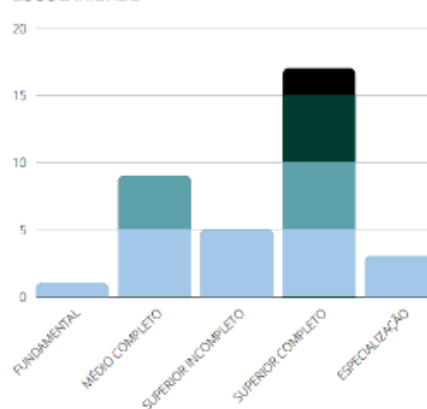
NÚMERO DE PARTICIPANTES POR LOCALIDADE



FAIXA ETÁRIA



ESCOLARIDADE



O mapa e os gráficos foram desenvolvidos pela autora com base nos dados do questionário.

Dentre os entrevistados, 60% declararam ter nascido com deficiência, dos 14 participantes que desenvolveram alguma deficiência ao longo da vida, 10 relataram ainda sofrer com o processo de adaptação.

"Levei uma descarga elétrica de 13 mil volts, o que acabou causando minha amputação, fiz fisioterapia durante 2 anos, acompanhamento psicológico e tive minha família e amigos apoiando."
Entrevistado 02

"Até hoje tenho sérios problemas de alergias e ulcerações por causa do material usado nas próteses. Nunca me adaptei!"
Entrevistado 04

"Infelizmente por ser uma deficiência visível, as pessoas não disfarçam ao olhar, as vezes fico constrangido."
Entrevistado 08

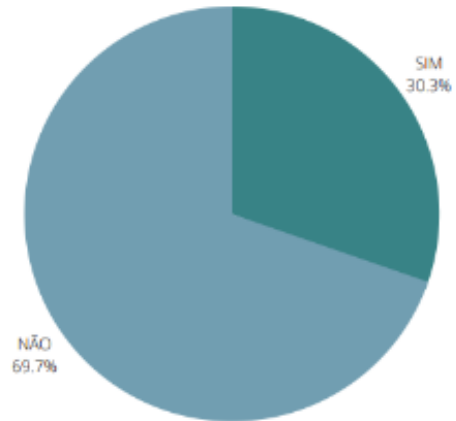
"Sempre há dificuldade de acesso, poucas rampas, ou nenhuma, funcionários despreparados para ajudar ao deficiente, sanitários mal adaptados ou sem adaptação."
Entrevistado 29

"Difícil encontrar ambientes melhor organizados para atender PCDs diversos, alguns acham q só uma rampa de acesso e cadeira preferencial resolvem, esquecendo das demais deficiências."
Entrevistado 27

"Primeiramente dialogar e consultar pessoas com deficiência e não somente acadêmicos que só nos usam como pesquisa."
Entrevistado 20

Apesar de 70% dos entrevistados acreditarem que os estabelecimentos de cultura não estão dispostos ao diálogo e adaptações sobre inclusão e 47% se sentirem alvos de preconceito, ainda assim, em todos os estados a maioria das pessoas com deficiência se sentem estimuladas a frequentá-los.

ACREDITAM QUE OS ESTABELECEMENTOS DE CULTURA ESTÃO DISPOSTOS AO DIÁLOGO



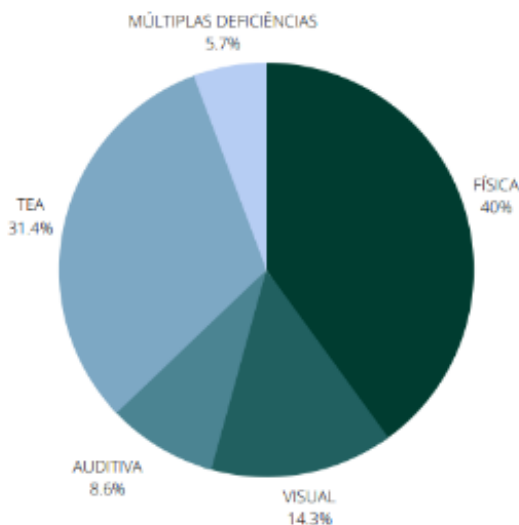
SE SENTEM ALVO DE PRECONCEITO



Os gráficos foram desenvolvidos pela autora com base nos dados do questionário.

Fizeram parte da pesquisa 14 deficientes físicos, 11 com transtorno de espectro autista (TEA), 05 deficientes visuais, 03 deficientes auditivos, 02 com múltiplas deficiências.

GRUPOS POR TIPO DE DEFICIÊNCIAS



Os gráficos foram desenvolvidos pela autora com base nos dados do questionário.

Dos recursos e tecnologias assistivas citados pelos entrevistados, podemos elencar:

- Pessoas cegas e com baixa visão: audiodescrição ao vivo ou previamente gravada, transcrição de textos em Braille ou caracteres ampliados com alto contraste, materiais em formato digital, recursos táteis e multissensoriais, sinalização tátil e ampliada.
- Pessoas surdas e com deficiência auditiva: tradução em Libras, legendas, estenotipia (técnica de transcrição instantânea), aro magnético, fones para surdez parcial e pranchas de comunicação alternativas (PCA).
- Pessoas com Surdocegueira: transcrição de textos em Braille, estenotipia Braille, recursos táteis e multissensoriais e acompanhamento de Guia-Intérprete.
- Pessoas com deficiência física: adequações do espaço físico, eliminação de barreiras, pisos antiderrapantes, transporte acessível, mobiliário ergonômico e tecnologia para autonomia, locais para descanso, faixa de alcance acessível.
- Pessoas com deficiência intelectual: textos

redigidos sob o código de Leitura Fácil (diretrizes para escrita de textos, proposta pela Inclusion Europe), atividades práticas com recursos sensoriais e oficinas criativas.

- Pessoas com transtorno do espectro autista (TEA): ambiente tranquilo, silencioso, com equilíbrio de estímulos sensoriais e com poucas pessoas. Informações oferecidas com linguagem direta, sem uso de metáforas, espaço de isolamento e descanso, pranchas de comunicação alternativas (PCA), atendimento sem filas, placas informativas e indicativas.

Para eliminar as barreiras de acesso à fruição das produções culturais, é necessário o uso de criatividade, de recursos multissensoriais, multimodais e formas de comunicação alternativas, para que sejam encontradas soluções que beneficiem todos os públicos e progressivamente dispensem as adequações exclusivas. Na prática significa, por exemplo, elaborar uma exposição, independentemente de sua temática e conteúdo, com eliminação de barreiras físicas (mobiliário e layout acessíveis a pessoas em cadeira de rodas, mobilidade reduzida e baixa estatura); com recursos táteis e sensoriais; com textos em leitura fácil com caracteres ampliados e alto contraste; com vídeos com legendas em português e janela de Libras; e ambientes com equilíbrio de estímulos sensoriais (sons, luzes, projeções) integrados ao projeto expositivo. Em uma iniciativa com essas características, é possível garantir o acesso das pessoas com deficiência, mobilidade reduzida, perdas sensoriais, transtornos de desenvolvimento e convívio, dificuldades de aprendizagem, beneficiando o público geral. (Sarraf, 2018, p.33)

O desenvolvimento de outros recursos ou aperfeiçoamento dos existentes, a serem estudados com base na pesquisa, deverão ser usados de forma a eliminar barreiras arquitetônicas, comunicacionais e atitudinais para tornar o acesso à cultura verdadeiro.

Além das tecnologias e recursos assistivos pontuais, em todos os grupos foi mencionada a capacitação dos funcionários de locais de cultura como ponto sensível para receber e conduzir as

pessoas com deficiência a terem uma experiência plena.

Assumir o compromisso com a democratização da cultura significa também pensar em uma multidisciplinaridade na qual a questão da acessibilidade deve estar necessariamente inserida. Trata-se de garantir um direito e, no caso das PcDs, uma percepção ambiental que envolve o TER ACESSO, o PERCORRER, o VER, o OUVIR, o TOCAR e o SENTIR os bens culturais produzidos pela sociedade através dos tempos e disponibilizados para toda a comunidade. (COHEN, DUARTE e BRASILEIRO, 2012, p.22).

Em outras palavras, o processo educacional é mais amplo que o processo de escolarização, a educação se faz por meio de uma postura transdisciplinar e multifacetada, no uso de espaços públicos e comunitários, das vivências simbólicas, nos mais diversos contextos culturais, enunciando que cada sujeito, diante de seu repertório de referências, componha-se e reflita através de uma ótica inclusiva sobre a diversidade que o cerca. De forma alguma diminuindo a importância da instituição escolar na vida do cidadão, apenas salientando que ela não é o único propulsor de conhecimento.

Fase ao exposto, com base nos dados levantados e fazendo um paralelo à ideia da pessoa com deficiência como espectadora, mas também como agente formador de novos pensares, proponho que cada estabelecimento crie uma comissão de inclusão formada por pessoas com deficiência, que serão responsáveis por analisar, provocar, criticar, dialogar e solucionar as barreiras detectadas, junto à comunidade e aos demais colegas de trabalho, respeitando a expertise de cada profissional.

Também proponho que seja implementada uma oficina de desenvolvimento de recursos assistivos, para que dentro dos próprios estabelecimentos possam ser elaborados e produzidos materiais acessíveis, como por exemplo, miniaturas táteis, sinalizações em braile, gravação de audiodescrição e gravação de vídeos em libras.

E é com esse olhar, que trago a pessoa com deficiência como protagonista de seus saberes, para compreender pelo ponto de vista delas, as maiores dificuldades e as melhores soluções para

tê-las atuantes, para criar uma rede através da qual possamos espalhar a nossa fala, uma vez que temos todos os mesmos direitos.

5. BIBLIOGRAFIA

IPHAN. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 23, Rio de Janeiro, DPH/SMC, 1994, p. 95-115.

CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Ática. 9ª ed. 1994

IPHAN. Cartas Patrimoniais. Arquivos disponíveis em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/226>>

IPHAN. Instrução Normativa nº 1, de 25 de novembro de 2003. Arquivo disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Instrucao_Normativa_n_1_de_25_de_novembro_de_2003.pdf>.

WORLD HEALTH ORGANIZATION (WHO). International Classification of Functionality, Disability and Health (ICF). Geneva: 2001. Arquivo disponível em: <<http://www.who.int/classifications/icf/en>>

IPHAN. Patrimônio e Ações Educativas: a prática e suas perspectivas. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/patrimonio_e_acoes_educativas.pdf>

COHEN, R., DUARTE, C.R.S., BRASILEIRO, A.B.H. Acessibilidade a Museus: Cadernos Museológicos, Volume 2. Brasília, DF, Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus, 2012.

IPHAN. Educação Patrimonial: Histórico, conceitos e processos. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/EduPat_EducacaoPatrimonial_m.pdf>

DELGADO García, Jesus Carlos. Livro Branco da Tecnologia Assistiva no Brasil. São Paulo. ITS Brasil, 2017.

SARRAF, Viviane Panelli. Acessibilidade cultural para pessoas com deficiência – benefícios para todos. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, nº 6. SESC, 2018.

PAPERS | PONENCIAS | APRESENTAÇÕES



“Contact zones” as a multidisciplinary strategy to amplify the voices in the conservation of the 21st century.

“Zonas de contacto” como estrategia multidisciplinar para amplificar las voces en la conservación del siglo XXI.

Annette Suleika Ortiz Miranda, Dr. Ruth del Fresno-Guillem & Dr. Rita Amor García (Denmark, Puerto Rico, Canada, Spain, United Kingdom)

KEYWORDS | PALABRAS CLAVE

Cultural heritage; Nautical Space; Interdisciplinarity; Caribbean Sea; Colombia.

Patrimonio Cultural; Espacio Náutico; Interdisciplinarietà; Mar Caribe; Colombia.

1. INTRODUCTION

1.1 Background

Traditionally, the activities of the conservator have been based mainly around the preservation of the original materials constituting an artwork or cultural asset. In principle, conservation maintains a close relationship with the notion of the integrity of the original material of an object regarding its authenticity. This is explained in most publications about conservation theory (Kelly 32-47; Étienne 49). A concrete example can be found in the Code of Ethics of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (1994), which stipulates that “The conservation professional must strive to select methods and materials that, to the best of current knowledge, do not adversely affect the cultural property or its future examination, scientific investigation, treatment, or function.”

It is quite likely that this code was influenced by Cesare Brandi’s Theory of Restoration (Brandi 1-11), which has been and is the reference guide for many training programs for the conservation and preservation of traditional art. As social and cultural change has intensified, new artistic movements and forms of expression have arisen, instigating a change in perspective regarding the figure of the conservator as it is traditionally known. This causes the conservator to evolve and

adapt rather than being limited to the conservation and preservation of materials. They also become a tool to raise awareness regarding other aspects like the context, intangible elements and ideas, becoming a safe-keeper of matters such as artistic intentionality and the work’s integrity. Although this is an ongoing process, the 21st-century conservator can facilitate socio-cultural debates and dialogues that may help to clear up some historical traumas and may be fundamental to understanding the inequities some communities still face today.

Defining the roles of the conservator as one more conscious of the current artistic community should be an integral part of all museums and cultural institutions. For this reason, this essay proposes the term “contact zones” to describe the abstract space in which artists and conservators set the liminal aspects of their professions aside to generate dialogues about coercion and inequality, inspired by their work in institutions, museums, or private practice. “Contact zones” are those in which the understandings of the conservator and artist intersect — those understandings are necessary for the long-term survival if that is the intention of the material and conceptual integrity of contemporary and current art.

1.2 Contact zones

This proposal has been developed around the primary concept of “contact zones,” coined by Mary Louise Pratt in 1991. She defines it as “the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict” (Pratt 1991). This term has also been used with some frequency in discussions about the role of museums as spaces where objects from different parts of the world can interact with their communities of origin and with the people who work at the museum and produce exchanges of ideas and information (Clifford 188). As such, the “contact zone” concept allows for multivocality and the possibility of exploring multidisciplinary intersections. In fact, a multifocal and multidisciplinary focus has given form to the present proposal inviting teamwork with a wide range of specialities and backgrounds.

This essay proposes applying the term “contact zone” as a point where the trajectories of artists and conservators cross, creating a relationship based on abstraction. Understanding abstraction in a similar way as it is understood in the artistic world, separating that which is in reality entangled, highlighting the value of expressive efforts without imitating natural forms—whether politically or socially acceptable or traditional forms.

The confluence of both concepts allows us to create a space with the flexibility to define genres and the liminal aspects of the conservator’s work as it has been known up until now. A “contact zone” permits us to give greater/ provide further visibility to the synergies present in artistic work: conservators working together with the voice of 21st-century artists (Fig. 1).

2. CASE STUDIES

To explain the concept of the “contact zones” as a provider of a flexible space that allows multivocality

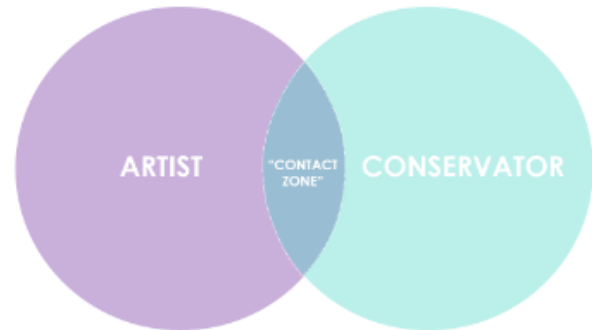


Fig. 1. “Contact zone” generator model inspired by Venn’s diagram.

and multidisciplinary interconnections, we will present two case studies. For this, the paper brings together two women artists of different cultures, geography and time, who would not be expected to share space and time outside the collection environment.

2.1 Luisina Ordoñez

The case of Luisina Ordoñez (San Sebastián, PR, 1909-1975) can be utilized to illustrate such interconnection. Ordoñez was the first woman awarded a scholarship by the government of Puerto Rico to study art abroad, an occurrence that was interrupted by the Spanish Civil War (1936-1939). In the 1930s and 40s, Puerto Rico existed in a constant battle searching for its identity, where the natural form of the Puerto Rican landscape was inconceivable without the figure of the jíbaro¹ as defined by great artists such as Francisco Oller and Ramón Frade. Luisina Ordoñez was capable of separating what most Puerto Ricans considered impossible: eliminating the figure of the jíbaro from the image of a Puerto Rico searching for identity. She, along with the rest of the national artists, represents in her work the wealth of the Puerto Rican people with their own identity amid abrupt colonialism.

Ordoñez, one of the pioneers of the abstraction of the Puerto Rican landscape, was practically relegated to obscurity, whether because she was a

woman or because she possessed an advanced mentality for the time. This caused her work to be displaced as it did not comply with Puerto Rican standards at the moment, which was full of moralist prejudices and populism. Her work made its way to Dr. Ortiz Miranda through science: not in an art history book, but due to an analytical study of one of Luisina's self-portraits. Fascinated by the artistic complexity and simplicity of the chemical composition, Dr. Ortiz Miranda decided to investigate the work of Ordóñez further, given that the self-portrait had managed to cause the researcher a state of reflection isolated from its naturalness to a space of abstract connection (Fig. 2).

Dr. Ortiz Miranda studies artistic materials in a discrete laboratory environment, so traditionally, it would not be expected that she would be responsible for giving visibility to the work of Ordóñez, based on her experience. This interaction between Luisina Ordóñez and the authors is an example of a "contact zone" as an abstract space of multidisciplinary exchange. In this case, the contact zone is produced based on the convergence of the artist through their work, and science, because the scientific analysis of the self-portrait was the impetus, and the conservators as part of the conversation. Looking at the case of Luisina Ordóñez from an abstract perspective, the contact zone has a multidisciplinary nature and an international one. The result is the international visibility of the artist's work, Puerto Rican representation and history, and the context in which Ordóñez developed in terms of gender and the effect this could have had on her artistic career. Cases like this one lead to the definition of the conservator's and researcher's profession both in the diaspora and in Puerto Rico. They also lead to dialogues about the relevance of established gender norms and how these can interfere, help, potentiate, or define the representativity of work in the context of a new audience, and how raising awareness and visibility are the first steps toward ethical and inclusive conservation.

Currently, Ordóñez's work can be seen reflected in the work of emerging Puerto Rican artists who, like

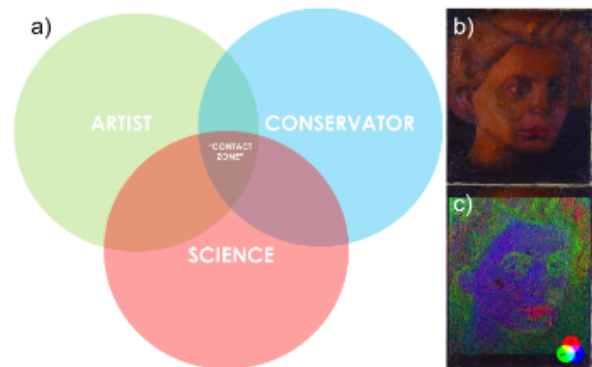


Fig. 2. "Contact zone" generated in this case study (a). Luisina Ordóñez Self-portrait, Museo de Arte de Puerto Rico (b) and RGB elemental distribution maps for selenium (Se) in red, iron (Fe) in green and zinc (Zn) in blue (c).

facing the abyss of the unknown (Fig. 3). Unlike Ordóñez, these emerging artists confront not only local populism but also the globalisation of what is considered trending or not, as defined by mass media.



Fig. 2. "Contact zone" generated in this case study (a). Luisina Ordóñez Self-portrait, Museo de Arte de Puerto Rico (b) and RGB elemental distribution maps for selenium (Se) in red, iron (Fe) in green and zinc (Zn) in blue (c).

When considering these concepts as abstract, we are allowed to separate political from social or conscious struggles, given that they can create a structural framework in which multiple systems of meaning-making coexist. In other words, "contact zones", although abstract, give artists from different cultures and people from different backgrounds and abilities the opportunity to be heard in the same space, respecting and visualizing

2.2 Miriam Tuleda

The following case is based on a work by Miriam Tuleda, an emerging artist, that was part of *Perspective* (2013-2016)², an artistic project and itinerant exhibition. The project, commissioned by AbbVie pharmaceutical (USA), intended for a group of emerging international artists to create artworks inspired by and working with autoimmune diseases and Hepatitis C patients.

Perspective is a compilation of two projects: "Perspectives-Art, Inflammation and Me" (2013 - 2015) and "Perspective-Art, Liver Diseases and Me" (2014 - 2016). Miriam Tuleda's artwork was part of "Perspective-Art, Liver Diseases and Me" (del Fresno-Guillem, 2017). Miriam Tuleda (Murcia, Spain, 1987) focused on patients and caregivers of Hepatitis C. During the project, Tuleda was assigned to work with Pascual. Pascual was a recovered addict that contracted the disease while using drugs. The story of Pascual, his recovery, and his attitude towards a new life after his liver transplant inspired Miriam. The artist created a special connection with Pascual that led up to the *Tree of life* (Miriam Tuleda, 2014), a sculpture that contains a marble liver, a tree made of a branch from the Pyrenees and a sphere of glass that englobes all. In the globe's exterior, Tuleda created a copy of a drawing that Pascual did during one of his darkest moments and that he kept as a reminder of where he did not want to go. For her, that drawing was a way to include Pascual and his soul in the artwork. (Fig. 4).

Although the *Perspective* project was not developed in a traditional museum-institutional environment, it included a conservator in their team. The artists were emerging artists, so they rarely would have had the opportunity to interact with a professional in conservation at that point in their careers.

While the *Perspective* project was ongoing and the artworks were exhibited, it was observed that the drawing suffered intense abrasion problems during transport. This situation led to a series of conversations between the artist and the chief conservator. When the conservator

Dr. del Fresno-Guillem met Miriam Tuleda in order to examine and establish possible conservation strategies, the artist was clear about her idea of deterioration. Tuleda's approach was straightforward: anything that changed the visual aspect of the artwork would be detrimental for its meaning. Therefore, from her point of view, the artwork had to be pristine and complete at any time, with no issues of any kind. At this point, the artist decided that the drawing should be rematerialised whenever necessary. In fact, the artist provided a copy of the original image, a list of materials and instructions to reproduce the artwork each time this was damaged or its condition was not as when produced. Therefore, the conservator would be able to treat the artwork following the artist's instructions.



Fig. 4. Miriam Tuleda, *Tree of Life*, 2014 (left). Pascual with the sculpture, 2014 (right). Images: Ruth del Fresno Guillem.

In this case, the "contact zone" occurs as a convergence between the artist and the conservator. Thanks to the use of the interview, the artist learned to reflect on decision-making beyond materiality, while the conservator, at the same time, worked on understanding and incorporating those reflections and decisions in the future. "Contact zones" expanded the artist's idea of conservation and the conservator's options based on the profound relation between artist and patient. That relationship was an intangible element, and therefore, an intrinsic part of the artwork. However, the contact zones are liminal and can be

defined suggestively. At some point, the artwork's life changed, as did some other essential aspects of the creative process. The first aspect to change was that once the project concluded, the pieces that originally were part of a collective group of artworks ended up being auctioned and separated. Tudela's artwork was now meant to be part of a private collection as one and isolated from the group. The second aspect was that the patient died suddenly, which affected the artist deeply. As a result of Pascual's death, Tudela changed her mind regarding the conservation strategy established previously. This led to the revision of the conservation documents due to the intense connection between Pascual and the artwork's intent. This produced a revision from all the stakeholders. The conservator and the new owner met to discuss and evaluate the change of circumstances consulting the artist. Because of understanding the liminality of the artwork's constituents, the owner provided all the resources for the artist to converse with the conservator and accepted any decision Tudela would make. Furthermore, unexpected life circumstances added intangible elements to the preservation strategy. Pascual's death made Tudela reflect on established preventive conservation strategies. This led to the reactivation of the "contact zone" between the artist and the conservator. This time Tudela redefined and changed her definition of the idea of deterioration. When the second interview was conducted, it was noted that because the person who inspired and created part of the work had disappeared, the artist established that the external drawing would not be rematerialised anymore but would flow with the artwork's life and maybe, at some point, disappear. The conservator's facilitation negotiated some strategies between the artist and the new owner to secure a long life for the piece. The drawing, which for Tudela was Pascual's soul, will remain and, if damaged, might fade. However, Tudela accepted potential changes in the preservation of this part, such as the use of a plexiglass box for protection which will prevent direct damages to the piece and maintain it for longer, avoiding vanishing due to external factors

(e.g. handling), as much as possible.

The "contact zone" resulted in the visibility of conservation for the artist and her community. It made the conservator contemplate the importance of the change of decision and artistic intentionality. Produced the involvement of the new owner in the conservation decision-making process and the introduction of the artwork's owner to concepts such as the artist's intention, conservation and the artist's implication in the conservation process.

The "contact zone" also resulted in the establishment of changes in conservation strategies beyond the matter and the development of new options towards engaging artists, collectors and conservators in conversations that will benefit artworks and their environment.

2.3 Interconnections

Awareness and visibility will be essential for ethical and inclusive conservation. How this can interfere, facilitate, improve or define the representativeness of the works. Cases like these define the profession of the current conservator and researcher in the heritage field.

Considering these concepts as abstract allows us to separate the political struggle from the social or conscious one since, simultaneously, a structural framework can be created in which several meaning-making systems coexist. In other words, the "contact zones", although abstract, give us the opportunity for artists from different cultures and people with different backgrounds and skills to be heard in the same space, respecting their differences and making them visible.

2.4 21st-century conservator

Both artists and conservators are facing new challenges, technologies, and models of art—a time when trending and mass media are synonymous with ephemeral and populism, respectively.

The best way to deal with a society that evolves in milliseconds is by looking for allies. These examples (cases) teach us that synergies are more substantial than disunity or confrontation and that

other conservation strategies must be sought beyond the traditional conservator who limited himself to the work's materiality. Conservation strategies that face abstraction like the conservation of concepts, intention, ideas, integrity, Etc. The 21st-century conservator is emerging more as a figure of custodian and facilitator.

The field of conservation in the 21st-century must be aware of current philosophy, history, literature, and ethics. In fact, for the authors, a more representative version of the conservator of the 21st-century would:

- use social networks as dissemination platform to include aspects related to the voice of the cultures of origin of the objects that fill museums and cultural institutions;
- support and enable the right of people to tell and represent their narratives of their cultural heritage;
- use the inclusion of acceptance, change, and evolution as conservation strategies;
- and offer more inclusiveness regarding race, gender, and ethnicity.

3. CONCLUSIONS

The field of conservation in the 21st-century should not be limited to the materiality of an object or work of art but rather should be conscious of history, literature, ethics, and contemporary philosophy. The current conservator's process of meaning-making should be a product of the interaction between the conservator and the artist. In this, the space should generate sufficient flexibility to include: i) the voice of the cultures of origin of the objects that fill museums and institutions, ii) support and facilitate people's right to represent narratives about their cultural heritage and iii) offer more inclusivity in terms of race, gender, and ethnicity.

However, this declaration gives space to new questions: What type of abilities and skills does or should one have as a conservator, and how has this changed over the years? How should the focus and bases of the discipline or research areas evolve? How inclusive is the conservation

profession, and who has access to it? Whom do we leave out?

We can say that the profession is at a turning point, in which we can recognise our past, and begin to think and work differently. "Contact zones", as described in this paper, are more common than we think. However, in most cases, the power of these interconnections is not acknowledged. This paper shows how the inclusion and awareness product of "contact zones" allows conservators to evolve, rethink and reconsider their roles, duties, work and possibilities to offer. Working together with the artists or artworks from a more holistic perspective, always open to potential changes in tangible and intangible aspects. Thus, we believe this can be used to improve our goals of respect and care.

What is at stake here is not what conservation is but rather what conservation could come to be.

4. ENDNOTES

¹ The term *Jíbaro* is commonly used in the nation of Puerto Rico to refer to the peasants who live in humble rural areas in the mountains of this country. This term originated in the Taíno culture meaning "people who come from the mountains", and was adopted by the Puerto Rican inhabitants. This word was born approximately in the 16th century in pre-Columbian times, under the fusion of cultures due to the European conquest of Puerto Rico.

However, the use of this term was modified over time. In modern times the word *Jíbaro* means a positive comment since it is associated with the pride of being faithful to the Puerto Rican culture, which in turn means a hardworking, independent, wise person who knows how to deal with deplorable situations in life. Colloquially, then we could say that this word represents the roots of the Puerto Rican people, symbolizing the traditions and values of the homeland with their families.

² Perspectives is an art project commissioned from 2013 to 2016 by AbbVie pharmaceutical (USA) and developed in collaboration with the Polytechnic University of Valencia (UPV) and the European

5. BIBLIOGRAPHY

American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. Código de Ética del American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. 1994. (<https://www.culturalheritage.org/about-conservation/code-of-ethics> Last consulted: July 6, 2022)

Brandi, Cesare. Teoría de la Restauración. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

Clifford, James. Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Harvard University Press, 1997. Definition of Jíbaro. Recovered from: <https://conceptodefinicion.de/jibaro/>. Last consulted on July 6th, 2022.

del Fresno-Guillem, R. La entrevista al artista emergente como modo de preservación preventiva. Estudio aplicado a los proyectos Perspective Art Inflammation and Me y Perspective Art, Liver Disease and Me (PhD dissertation). Universitat Politècnica de València, 2017. (Available: <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/90410>)

Étienne, Noémie. "Chapter III: The Restorer's Expertise". The Restoration of Paintings in Paris 1750-1815. Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2017.

Kelly, Francis. "Chapter II: The Restorer". Art Restoration. Newton Abbot, David & Charles, 1971.
Pratt, Mary Louise. Imperial eyes: travel writing and transculturation. London & New York, Routledge, 1991.

PAPERS | PONENCIAS | APRESENTAÇÕES



The evolution of the restoration discipline. The application of analytical techniques and the iconographic change in an easel painting
La evolución de la disciplina de la restauración. La aplicación de técnicas analíticas y el cambio iconográfico en una pintura de caballete.

Romina Gatti (Argentina)

KEYWORDS | PALABRAS CLAVE

Restoration; Analytical Techniques; Iconography; Evolution | Restauración; Técnicas Analíticas; Iconografía; Evolución

1. INTRODUCCIÓN

La restauración, a lo largo de la historia, ha influido positiva o negativamente en los aspectos formales, estéticos y estructurales de una obra de arte. Hacia el fin del siglo XIX surgió en Europa la figura del conservador-restaurador con un rol que se distinguía y se separaba por completo del pintor. De este modo, alcanzó una especialización profesional hasta el momento desconocida. Con esta nueva jerarquización adicionada a la incorporación de la ciencia y la tecnología, la restauración se consolidó como una disciplina autónoma y con un sesgo fuertemente científico.

El presente trabajo describe los procesos de conservación y restauración llevados a cabo en una pintura colonial de la región sudamericana, perteneciente a la Iglesia de San Ignacio (Ciudad de Buenos Aires), realizada en técnica mixta sobre tela, sin fecha ni firma, con una dimensión de 140 x 90 cm. En base a la descripción de este caso de estudio, se realizan algunas reflexiones sobre las transformaciones iconográficas resultantes de las sucesivas intervenciones materiales ejecutadas en la obra a lo largo del tiempo y se describen diferentes estrategias metodológicas y técnicas para su estudio. Este trabajo se desarrolló desde un abordaje interdisciplinario con los fines de conocer los materiales de elaboración de la obra, atribuirle tentativamente a un período cronológico y adoptar las estrategias adecuadas para su tratamiento de restauración.

2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y FÍSICOQUÍMICOS

A fines de 2016, ingresó al Centro Tarea (EAyP, UNSAM) un cuadro de estilo colonial cuya iconografía nos remitía al Cristo de la Paciencia. La descripción que Héctor Schenone hiciera de aquel tema iconográfico, indica que Jesús espera la muerte sentada sobre una piedra, desnudo con su corona de espinas; su mejilla se apoya sobre su mano derecha, mientras que su brazo izquierdo descansa sobre una de sus rodillas; se observa además una soga alrededor del cuello de Cristo, cuyo cuerpo exhibe huellas de la flagelación en el pecho, muñecas, codos, rodillas, muslos, tobillos y rostro. (Schenone, Héctor H, 1998, pág. 316)

Cuando la obra arribó al taller para ser restaurada, el Cristo ubicado en el centro de la composición, era la única figura visible en la pintura y, en el ángulo superior derecho, una rústica ventana cuadrangular enrejada, completaba la escena. Todo el fondo de la representación estaba cubierto, de manera plana, con una tonalidad azul en el cielo y una tierra rojiza en el suelo. Con solo mirarlo, ya resultaba sospechosa la opacidad y la falta de tonalidades en la pintura. Las pinceladas que cubrían el fondo carecían de matices o modulaciones y, sin recurrir a demasiados estudios, se percibía una pieza completamente repintada. (Gatti, Kwiatkowski 2018, pág. 203-217).



Figura 1 - Cristo de la Paciencia - Fotografía inicial pertenecerne a Sergio Redondo TAREA EAYP UNSAM

Realizados los estudios de técnica radiográficos, se vislumbró que el Cristo estaba acompañado por otros motivos que lo flanqueaban, pero que, estas nuevas figuras, además de un semblante aterrador, estaban incompletas, delatando que la pintura había sido más grande. Especulamos entonces que, con el paso del tiempo, la pieza sufrió distintos daños en las zonas marginales y, a causa del deterioro, el lienzo fue recortado.

La obra carecía de firma y fecha y orientaba la investigación en dos direcciones. Por un lado, el estudio iconográfico sobre las características de la imagen podía confirmarnos su periodo estilístico mientras que, por el otro, el estudio técnico de los distintos materiales de la estructura pictórica

permitiría aproximarnos a un posible periodo de manufactura.

2.1 Físicoquímico

2.1.1 Fluorescencia de Rayos x

En ese sentido recurrimos a la fluorescencia de rayos X (XRF, por sus siglas en inglés), una técnica espectroscópica no invasiva, ya que no exige la toma de muestras y permite conocer los elementos químicos presentes en pigmentos y cargas. Así, se realizaron mediciones eligiendo diferentes tonalidades de la paleta, que pudieran aportar información temporal sobre la realización de la obra.

En primer lugar, se encontró la presencia de Cobalto (Co) en el azul, que indicaba la posibilidad de un azul esmalte, un pigmento encontrado en obras del altiplano jujeño y áreas de Cuzco y Potosí. (Siracusano, 2003) Este color también fue registrado en las obras del célebre pintor colonial Mateo Pizarro, a fines del 1600. (Jáuregui, Penhos, 1999, pág. 45-105) Las fuentes bibliográficas mencionan que su circulación inicia en Europa durante el siglo XV, quedando en desuso hacia mediados del siglo XX. (Doerner, 1998, Pág. 41-84; Mayer, 1993, Pág. 26-187; Matteini, Moles 2001) Otro pigmento encontrado fue el oropimente, como se puede inferir a partir de la alta concentración de Arsénico (As), en comparación a los restantes elementos registrados. Este pigmento fue utilizado por los artistas, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, pero existen registros de que su empleo perduró hasta 1830, siendo desplazado por el amarillo de cadmio. (Dorner, 1998, Pág. 41 - 84; FitzHugh 1997; Mayer 1993, Pág. 26-187) Asimismo, otro de los pigmentos que llamó nuestra atención - aunque aún los resultados no fueron completamente concluyentes- fue la posible presencia del verde de Scheele, producto de la presencia de Cobre (Cu) y Arsénico (As) entre los elementos registrados, que fue empleado desde 1778 hasta principios S.XIX y que restringiría la ejecución de la obra a un período aún más acotado. En la siguiente tabla, el resumen de los resultados obtenidos:

Color	Elementos encontrados	Compuesto tentativo	Fecha utilización
Rojo	Pb, S, K, Fe, Hg	Rojo Bermellón	S. VI a.C. - ...
Blanco	Pb, S, K, Fe, Ge, Sr	Blanco de Plomo	372 a.C. - S. XX
Azul	Pb, S, Fe, Co, Cl, Sr	Azul Cobalto Azul Smalte	1777 - ... S. VI - 1952
Verde Oscuro	K, Fe, Cu, As, Se	Verde Scheeler Verde Esmeralda A. Prusia + Oropimente	1778 - S. XIX 1814 - 1960 S. XVI a.C. - 1830
Amarillo	Pb, Fe, Cu, Cr, As, Ca, Sr	Oropimente	S. XVI a.C. - 1830
Base de preparación	Pb, Fe, Ca, Sr	Blanco Plomo + Óxido de Hierro	372 a.C. - S. XX ... - ...

2.1.2 Datación Carbono 14

La indagación continuó con el fechado del material del soporte de la obra, mediante la técnica de datación por carbono 14, utilizando espectrometría de masa por aceleración, (AMS, por sus siglas en ingles). Tomada una pequeña muestra de las fibras de la tela del soporte pictórico, (Barile, Barone, Fedi, Liccioli, Patichio, Schiavulli, Taccetti 2018, Pág. 9-11) los resultados dieron cuenta de un lienzo moderno, arrojando tres posibles periodos de fabricación: con un porcentaje del 40,8 % la tela podría haber sido confeccionada entre 1670-1780, mientras que con un 39,6 % el período de fabricación estaría comprendido entre 1795 y 1895 y solo un 15 % correspondería a las fechas ubicadas entre el año 1905 y 1945.

INFN - CHNet
LABEC - Laboratorio di Tecniche Nucleari per l'Ambiente e i Beni Culturali
INFN - CHNet Cultural Heritage Network

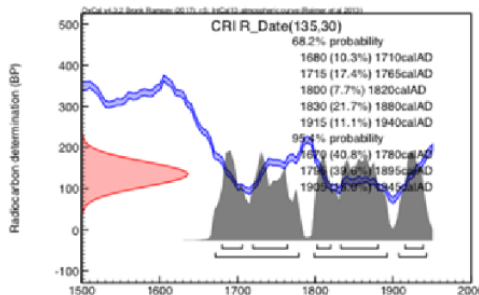


Figura 2 - Resultados de la datación C14 del soporte de la obra

Si cruzamos los datos obtenidos por carbono 14 con la información relacionada a los pigmentos investigados, se podría inferir que, de los periodos más probables arrojados por la datación, aquel comprendido entre 1795 y 1895, coincide con la mayor ocurrencia de los pigmentos caracterizados. De esta manera podemos concluir, que la datación más probable ubica a la pintura entre el fin del siglo XVIII y el transcurso del siglo XIX. Se muestra el resumen del cruce de datos en la siguiente tabla:

Radiocarbono 95%	Resultados XRF
1670 - 1780 40,8%	Bermellón Blanco Plomo Oropimente
1795 - 1895 39,6%	Bermellón Blanco de Plomo Verde Scheeler/Esmeralda Azul Smalt Oropimente
1905 - 1945 15%	Bermellón Blanco de Plomo

2.1.3 D-Strech

Utilizando una técnica no invasiva como el D-Strech pudimos procesar una imagen de la pintura y de este modo evidenciar detalles ocultos o pocos visibles. El D-Strech, un plugin del software ImageJ, está especialmente diseñado para el tratamiento de imágenes de arte rupestre. Este software Open Access, permite de forma fácil, rápida, económica y accesible, la detección de pinturas y grabados rupestres en avanzado estado de deterioro y casi desleídos, con la posibilidad de registrar trazos precisos, diferentes tonalidades y detalladas superposiciones entre figuras, utilizando únicamente fotografías digitales tradicionales. El empleo de esta técnica permite resaltar las diferencias de color, mejorando los contrastes por medio de algoritmos que generan una imagen de colores falsos.

En esta oportunidad lo utilizamos para el estudio de una pintura de caballete y, hasta donde nosotros

sabemos, el mismo aún no ha sido empleado para este tipo de obras.

Observada con esta técnica, que los contrastes más llamativos e interesantes se dieron en la zona de los verdes de la corona de espinas delatando un burdo repinte, pero también se vislumbraba una extraña silueta, en el sector inferior del lado derecho.

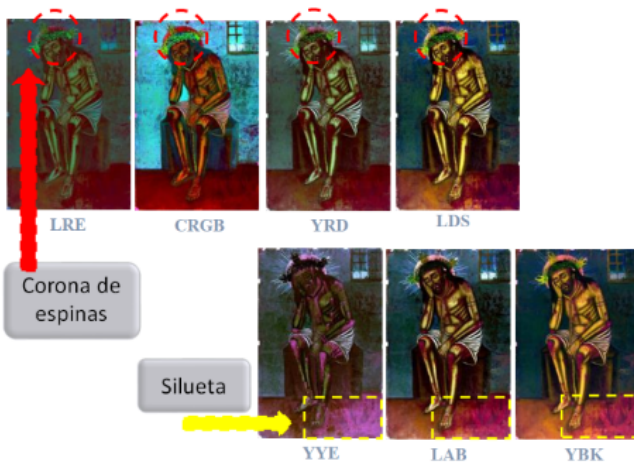


Figura 3 - Procesamiento de imagen en programa D-Streche - Pertenece TAREA EAYP - UNSAM

2.1.4 Rayos X

Con la necesidad de conocer el total de la superficie pictórica, se realizó un mosaico de imágenes radiográficas para buscar los elementos figurativos ocultos, y el estudio evidenció dos diferencias sustanciales. Por un lado, la construcción original del Cristo poseía una gran calidad técnica y, por otro, dos imágenes recortadas y de aspecto siniestro flanqueaban la imagen central. De esta manera, se confirmó entonces que los repintes ocultaban una iconografía diferente, pero además, que la obra había sido recortada, ya que las figuras laterales se encontraban incompletas.

Con estos nuevos hallazgos iconográficos se presentó como interrogante si nuestra obra se mantenía como un "Cristo de la paciencia"



Figura 4 - Mosaico radiográfico del Cristo de la Paciencia. Pertenece a Sergio Redondo TAREA EAYP UNSAM

2.2 Iconografía

Establecido el período temporal de la pieza y paralelamente a los trabajos de restauración, fueron llevados a cabo los estudios iconográficos. La aparición de los nuevos personajes debajo de los repintes cuestionaba la iconografía de la imagen y ponía en duda el tema de la representación.

En primer lugar, la ventana y los colores, que aparecieron luego de la remoción de las capas superpuestas, indicaban que el personaje estaba dentro de un recinto mientras que las distintas descripciones del tema del Cristo de la paciencia hablan de Jesús al aire libre, luego de haber atravesado la Vía Dolorosa. El segundo indicio



Figura 5 - Cristo de la Paciencia - fotografía final. Pertencene a Sergio Redondo TAREA EAyP UNSAM

desconcertante eran los aterradores personajes, cuya originalidad fue confirmada con las muestras estratigráficas, pero que su grotesca presencia resultaba inusitada para este tema iconográfico donde el Cristo suele representarse completamente solo.

Fueron descartadas entonces varias temáticas como el Ecce homo o las escenas sobre el escarnio o la coronación de espinas donde, al igual que en nuestra obra, pueden aparecer personajes horribles, casi monstruosos, pero en todas ellas Jesús se encuentra de pie o sentado, pero cubierto de un manto rojo.

Siguiendo con la investigación se encontró que, desde fines del siglo XVI en el norte y centro de Europa, existía una variante del Cristo de la paciencia donde Jesús es representado resignado



Figura 6 - Maestro del Altr de Lubeck, Cristo de la Paciencia circa 1420



Figura 7 - Hans Holbein, Preparativos para la Crucifixión, Iglesia Donaueschingen, circa 1500



Figura 8 - Cornelis Engebrechts, Preparativos para la Crucifixión circa 1520

Aunque esta temática llegó algo más tarde al mundo hispano, dos imágenes nos ayudan a ejemplificar los hechos. Por un lado, en 1620 Juan Ribalta pintó los preparativos de la crucifixión, en un óleo que se conserva en el monasterio de San Miguel de los Reyes y, por otro, hacia 1635 Alonso Cano llevó a cabo el Cristo de la Clemencia, que podemos apreciar en la iglesia de San Ginés de Madrid, donde aparece un esbirro carpintero a la derecha de Jesús.



Figura 9 - Juan Ribalta, Preparativos para la crucifixión, San Miguel de los Reyes, Valencia. Circa 1620



Figura 10 - Alonso Cano, Cristo de la Clemencia, San Ginés, Madrid, 1635

Estas imágenes, que pudieron haber sido imitadas por los artistas coloniales, nos permitieron arrojar una hipótesis para la pintura. Creemos que la obra fue un Cristo de la paciencia con los preparativos para la crucifixión en toda regla, pero que producto de posibles daños en los bordes perimetrales, se tomó la decisión de cortar el lienzo. De esta manera, se mutilaron personajes y desaparecieron características iconográficas que provocaron la decisión, en ese mismo momento, de cubrir el fondo con una base azul para la parte superior y terrosa para el suelo. De ese modo, quedaron ocultas las otras figuras que remitían al tema inicial y se asemeja más a una representación de un Cristo en la piedra fría, como el célebre grabado de Collaert. (Gatti, Kwiatkowski, 2018, Pág. 203-217)



Figura 11 - Cristo de la Paciencia - Fotografía inicial pertenecene a Sergio Redondo TAREA EAYP UNSAM



Figura 12 - Cristo de la Paciencia - fotografía final. Pertenecene a Sergio Redondo TAREA EAYP UNSAM



Figura 13 - Juan Collaert, Cristo de la Piedra fría, en el ciclo de la Pasión, a partir de un dibujo de Stradano, circa 1600

estado de conservación y nos orienta en las posibles intervenciones que pueden llevarse a cabo.

Sin embargo, esta primera aproximación contiene un alto grado de subjetividad, lo cual hace muy difícil su sistematización. Con esta desventaja en mente, se desprende que es sumamente necesario ampliar los exámenes que aporten información objetiva. Dada la complejidad y especialización requerida en la realización de los análisis fisicoquímicos, el trabajo interdisciplinario se vuelve fundamental a la hora de encarar un trabajo de investigación de esta índole. Del mismo modo, los interrogantes sobre la iconografía original y sus alteraciones, el origen de las imágenes y las posibles atribuciones, exigen otra mirada especializada.

El trabajo interdisciplinario, llevado a cabo durante la restauración del Cristo de la paciencia y los preparativos para su crucifixión, permitió develar los diferentes interrogantes que nos planteamos inicialmente sobre la iconografía original y sus fuentes, el período al que correspondía la obra, la evolución de los materiales y el devenir de la pieza. Tras finalizar el trabajo pudimos concluir que, en cuanto a la materialidad, la obra pertenece al período colonial y que los nuevos personajes, ocultos tras los repintes, son originales. Los nuevos hallazgos exigieron un estudio histórico, técnico y material más exhaustivo y la comparación con otras pinturas de la misma temática y del mismo período temporal. Dichas figuras alteraron, en parte, la iconografía manteniendo al Cristo de la paciencia, pero con el agregado de los preparativos para su crucifixión.

Especulamos que, con el paso del tiempo, la tela del soporte se deterioró en sus márgenes y que el perímetro envejecido fue eliminado para quitar todo vestigio del lienzo dañado. De ese modo, varios de los personajes de la iconografía primera se perdieron y la representación cercenada, sumado a los aterradores esbirros que rodean al Cristo, impulsaron la decisión de ocultar a los perturbadores e inquietantes asistentes de la crucifixión. Posiblemente, en el afán de preservar una imagen de culto, las figuras fragmentadas y

3. Conclusiones

En la restauración de obras de arte el ojo resulta una herramienta indispensable que se encuentra en constante entrenamiento y que, con el tiempo y estudio, reconoce los distintos materiales, sus factores de alteración y las consecuencias del tiempo sobre ellos. En general, la información visual nos aporta indicios sobre la materialidad y el

y poco amigables fueron cubiertas, quizás por incompletas, pero, por sobre todo, por su horrenda y aterradora apariencia. De esta manera, la pintura se resignificó al punto de alcanzar una iconografía más cercana a un Cristo en la Piedra Fría que a un Cristo de la paciencia.

Con la intervención de esta pintura colonial sudamericana, además de restaurar una pieza deteriorada y obtener datos de su composición material, se recuperó el mensaje inicial de la obra y el posible motivo que llevó a tapar las siniestras imágenes.

4. BIBIOGRAFÍA

Barile, F., S. Barone, M. E. Fedi, L. Liccioli, V. Paticchio, S. Schiavulli, y F. Taccetti. "The new sample preparation line for radiocarbon measurements at the INFN Bari Laboratory". Nuclear Instruments and Methods in Physics Research, Section A: Accelerators, Spectrometers, Detectors and Associated Equipment, n.o October 2018, 9-11

Doerner, Max. "Los materiales de pintura y su empleo en el arte". Editorial. Barcelona, España, 1998, 41 – 84

FitzHugh, Elisabeth West, y Rosamond D. Harley. "Artists' Pigments". Editado por Wes Fitzhugh Elisabeth. National G. London: Archetype Publications, London, 1997.

Gatti, Romina, y Nicolás Kwiatkowski. "Un Cristo de la Paciencia (y los preparativos para la crucifixión)". EADEM UTrague Europa. Buenos Aires, Argentina, 2018, 203-217

Jáuregui Marta, Andrea y. Penhos. "Las imágenes en la Argentina colonial. Entre la devoción y el arte". En Nueva historia argentina: arte, sociedad y política, Editorial., Buenos Aires: volumen I, 1999, 45-105

Matteini, Mauro, y Arccangelo Moles. La química en la restauración. Nerea, S.A. San Sebastián, 2001.

Mayer, Ralph. Materiales y técnicas del arte. Editado por Hermann Blume Ediciones. Tursen, S. Madrid, España, 1993.26 – 187

Schenone, Héctor H. "Iconografía del Arte Colonial. Jesucristo". Editado por Mario Valledor. Arte España. Fundación., 1998, 316

Siracusano, Gabriela. "Hacer, saber y poder." Museo de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco». Buenos Aires, Argentina, 2003.

PAPERS | PONENCIAS | APRESENTAÇÕES



Workshops on Heritage Interpretation of Mural Painting for children and adolescents in the Historic Center of Old Havana, Cuba
Talleres de Interpretación Patrimonial de Pintura Mural para niños y adolescentes del Centro Histórico de La Habana Vieja, Cuba.

Dunia Caridad Rodríguez Pérez (Cuba)

KEYWORDS | PALABRAS CLAVE

Heritage Interpretation Workshop; Mural Painting | Taller de Interpretación Patrimonial; Pintura Mural

A very warm greeting. Have everyone from Havana, Cuba. My name is Dunia Rodríguez Pérez. I am a restorer of mural painting and easel painting, graduated in sociocultural studies and currently, I work as a restorer of movable property and easel painting at the National Museum of Fine Arts of Cuba.

Today I want to share with you a research of more than 10 years of development, as well as the results of this research. It is a project that is related to heritage interpretation.

Its title is heritage interpretation workshops for children and adolescents in the historic center of Old Havana. As a preamble, tell you that the historic center is a very important territory for our country. It is located in a territorial extension of approximately two point fourteen km². Since 1982 it has been declared a World Heritage Site, as well as its system of fortifications.

And it has several characteristics that distinguish them from other historical centers of Latin America. One of them is its high population density and its residential character.

That is why it is a territory where policies are implemented, human development projects that contribute to the development of its community. In this area are also inserted cultural heritage projects, the Directorate of Cultural Heritage of the historian's office is the direction that is responsible for managing from its cultural institutions all the works, all the cultural projects that are aimed at the cultural growth of this population has been as well

as the public that visits the historic center.

In addition, from the heritage point of view is a territory where the oldest area that is known, around 3300 buildings are preserved and already these 3300 buildings approximately 1/5 part, is of high heritage value.

Of it, its totality is known to present to some extent the presence of colonial mural painting.

Havana. Although a young city It has in its, in its oldest walls since the beginning of the 17th century. Presence of colonial mural painting. And it was a cultural manifestation that really had a great presence in the city.

Hence the oldest walls are known to present, have, retain about 14, to 20 layers of decoration substrates, mural decoration, colonial superimposed. The oldest known studies, there are walls that preserve 28 layers of mural decoration. That is why since 2006.

Since November 16, 2006 is founded in the historic center opens the Museum, the Museum of Mural Painting which is the Cultural Center that manages all the projects that are directed and linked to the preservation of cultural heritage, Havana and the country. The research I present today started in 2007.

And from the concern of the state of conservation of a group of decorations that had been restored in 2004 in one of the most important schools, one of the most important educational centers that preserves today the historic center.

We are talking about Colegio El Salvador, Or René Fraga Moreno.

On Saturday it was the 19th century school, today René Fraga Moreno Elementary School. And this is this educational center. It preserves many wall paintings, a high number of paintings, decorations, murals from the 18th and 19th century.

These mural decorations were rehabilitated restored in 2004 and by 2007 they were in a high level of deterioration from this concern of the state of conservation of these decorations, since a project is elaborated that was aimed at the attention of these decorations to execute preventive conservation measures.

To postpone to extend their life and at the same time a project that was aimed at providing children and the teaching and non-teaching staff of the center with tools for the conservation and preservation of these decorations.

After this intervention because it was shown that the restoration alone did not work, it was necessary to provide these people.

A group of tools that would allow them to preserve these decorations and preserve these decorations for the future.

Thus, a group of workshops are implemented, first with teachers, with teachers, teaching staff, municipal and provincial officials and then they are implemented, designed or workshops for children.

This project worked from this first stage of the project, it worked from 2007 to 2014. In this school. Already in 2012, as a specialist of the Museum of Mural Painting.

I took the experience to the Museum. And that is where I expanded the sample to work with adolescents from a project, a macro project that was being carried out in the historian's office, where there was a directed attention with this sector with this population group with the, only with adolescents, from a project that is called "A más espacios Adolescents.

And it is aimed at the attention of adolescents from the cultural institutions of the Directorate of Cultural Heritage. From the historian's office.

It is a project where the office of the city historian works The UNICEF and the European Union as economic companion as companions and economic

manager of this project. That is how we carried out, expanded the sample, worked with a group of teenagers from one of the secondary schools in the territory. And a group of workshops are developed that, although they maintain an objective that maintains the same objective of the methodological point of view, stimulate the knowledge and intention of the attention of adolescents and children in favor of the cultural heritage of the historic center.

The fundamental axis is mural painting. The approach of this group to the dynamics, the different dynamics of the historic center to the galleries the cultural centers, to the museums, the works in intervention, to the workshop school, to the Institute of Anthropology.

All of them were visits and workshops that are carried out and that were carried out at the time, in a first stage, in a second stage depending on the approach of adolescents to the historic center.

That the bridges that link them and that link vocational knowledge, especially of children and adolescents, was one of the fundamental tools that has been implemented has been one of the fundamental tools that has been implemented in the workshops from the methodological point of view, it is a participatory action research where not only it subscribes to the solution of a problem, the analysis of a problem.

Rather, it turns subjects into transforming actors of their reality. That tells us that the diagnosis that is made at the beginning of each workshop which corroborates the need to implement actions that include the public in function of the preservation of the cultural heritage of the historic center and that the vocational, teaching and spiritual growth that has given good results in function.

From the interpretation of this heritage the thanks in a general way to all the specialists who have participated

in the project, in the gratitude to the Institute of Restoration and Conservation Pachamama, to the Organizing Committee of the fourth Conference APOYOnline and to all the specialists who contribute to the management and to and the preservation of the cultural heritage in the historic

center. Thank you very much for sharing our knowledge, knowledge based on heritage. Of those of our peoples and thank you very much also for listening to me and for allowing me to share my experience with you.

PAPERS | PONENCIAS | APRESENTAÇÕES



**¿Qué Bicho Te Picó?: Forming the MuseumPests.net
working group in Spanish**
**¿Qué Bicho Te Picó?: Formando el Grupo de Trabajo de MuseumPests.net
en Español**

Christian Untoiglich

KEYWORDS | PALABRAS CLAVE

Pest; IPM; integral pest management; cultural heritage; Pesticide; Biodeterioration; infested cultural objects
Plagas; MIP; manejo integral de plagas; patrimonio cultural; Plaguicida, Biodeterioro, Objetos culturales infectados

Hello, my name is Cristian Untoiglich and I want to share with you this translation project and its implementation, which intends to make more accessible the knowledge that exists about pest management in heritage, not only for professionals in this field, but also for urban pest control professionals who work in places of heritage importance throughout the presentation.

Then, a very brief introduction to the subject, I will explain what it is. What we have done and what we want to achieve with your participation and incorporation, I expect new collaborators. Since the history of collecting in humanity, it obviously preserved its cultural manifestations mostly according to the resources and technologies available.

That due to their material composition, these were and are susceptible to bio deterioration among these agents. Pests are 1 of the top 10 factors for the greatest deterioration of heritage. This, according to a report published a few years ago by the Canadian Conservation Institute.

That is, due to its material composition in the works and the space where it is located, they serve the ideal conditions for pests to reproduce.

These conditions are usually the shelter of food and the physical conditions for nesting. Until the 60s, the main methodology to eradicate pests consisted of the excessive use of toxic and harmful substances for the entire food chain and, therefore, human health. And the general intention in the methodology used was to eradicate the plague

without fully measuring the damage produced from the treated space. Since the decade from 80 to 90 the concept of integrated pest management slowly begins to be introduced into cultural heritage to counteract the application of pesticides directly on objects and environments indiscriminately, no longer only for polluting reasons. In addition, it is slowly beginning to observe and measure the medium and long-term consequences produced by these methods of disinfection.

The constituent materials of the heritage as a consequence of this, advances in an interdisciplinary way in contributions to the museological disciplines, in what makes to the scientific understanding of the causes of deterioration by pests and the alternatives of, low and no impact for its elimination and control.

Since 2000 there is an important advance in scientific research for the development of The MIP integrated pest management more specific and implementation of protocols for museums and collections, and especially the need to generate tools for the dissemination of these techniques YY technologies currently applied.

One of the most dynamic and useful tools for learning and running MIP at an institution is MuseumPests.net. This is a consultation website launched in 2007 and dedicated to providing support to all who need it. The site was created by a group of volunteer professionals from museums, pest control and entomology.

They brought their expertise together to provide

comprehensive open source pest management information and resources for the cultural heritage community. However. To fully benefit from the complete information provided on the site and the dynamics of consultation of its resources, a good command of the English language is required and that is why they started with the idea of translating this site as all its resources annexed to Spanish to cover and incorporate all Spanish-speaking countries.

Well, even though the translation work of this site began a few years earlier, in 2020, the MuseumPests project.

In Spanish gains strength when Spanish-speaking professionals working in the field of integral pest management distributed in several regions of the world, together with APOYOOnline. They joined forces to perform the translation of the site with all their resources.

This project was a completely voluntary effort that brought us together with the sole intention of making this tool available to the Community of our region.

This working group, which is actually a diverse collective of heritage professionals from several countries, including Argentina, Colombia, Chile, Mexico and Spain.

It was complemented by members from Brazil and the United States who contribute by sharing their experience both in comprehensive pest management and with connections with other professionals from other regions, especially from Latin America. This variety of geographical and cultural backgrounds provides us at the time with a diverse set of skills and experiences that were capitalized on in the translation and interpretation of the website.

And in March of this year, after a year, this was ready and the official launch was made at the annual meeting of the MuseumPests working group, leaving the site translated and operational seeking, obviously expand, collaborations to increase the Group.

As for what makes this project some of the permanent tasks. That they are realized. They are the translation of the updated contents from

English to Spanish.

Then there is a review of a follow-up review or a second review by other team members.

Yet another review to ensure the style and tone is standardized. And what was done and continues to increase is the creation of a glossary that includes the regional idioms of all terminology. And, in turn, it is good to work with the intention of generating some content of our area. And a survey of the state of the situation because we are thinking of organizing, if possible, a meeting.

We believe that this website is a dynamic tool in terms of resources.

These when 1 enters are grouped in a similar logic, used in a work structure of operation of the same operation in an institution.

Here you can find on this site technical resources related to what prevention is. To the monitoring, to the identification of species, pests to different types of solutions, different types of resources. And types of treatments that are currently used around the world and that are approved in their use.

And in addition, you can find a link group that are of more informative interest, exchange and consultation, such as the blog or work, it is made that are published and uploaded. the Group, which are disseminated internally to the entire MuseumPests Community. via mail that is made up of professionals specialized in the integrated pest management from all over the world and who are answering directly.

To answer directly via email, according to la especificidad de la consulta realizada la traducción de MuseumPest.net in Spanish, is 1 of the steps in the direction we believe to reach a wider audience in other regions of the world.

As well as to establish interconnections with the Community of integrated pest management in this Spanish-speaking world.

However, it is important to note that we believe that this is an ongoing project and a completely open dynamic, being 1 of the first objectives of this space that the site promotes international collaborations and development, opportunities for research, training and education in the plague theme.

It is for all this that I present to you that we hope

that this is an opportunity to invite you to build and disseminate together this platform where MIP content is generated and shared in Spanish providing new versions to the Corpus of knowledge that are interrelated. The professionals of the integrated pest management of the Spanish-speaking world obviously, that collaborations are encouraged for the research, training and dissemination of MIP in cultural institutions.

That it be transformed at the same time that it becomes a tool of permanent consultation for professionals of the conservation of the heritage and that work protocols of good practices are established that consider the realities, especially socioeconomic and cultural of our area.

Finally I want to thank MuseumPests.net for this opportunity they generated and APOYOnline both for this space and their permanent collaboration with this project, and I want to invite you again to be part of this working group. And please do not hesitate to contact us by any of these means, so well, thank you very much and. And, well I hope, I hope you find this tool useful.

PAPERS | PONENCIAS | APRESENTAÇÕES



**Un Modelo de Conservación del Patrimonio Sostenible para una Nueva Economía Creativa en Sitios Históricos Rurales:
Un proyecto piloto de Puerto Rico**
**The Making of a Sustainable Model Through Cultural Heritage Conservation:
A Pilot Project in Puerto Rico**

Johnny Lugo-Vega (United States & Puerto Rico)

KEYWORDS | PALABRAS CLAVE

Sustainable Heritage Conservation; Innovation; Puerto Rico

Modelo Sustentable de Conservación del Patrimonio; Innovación; Puerto Rico

El Programa de Patrimonio Cultural¹ (CHIP, en adelante) fue creado en 2017, y desde el 2018, está compuesto por el Director² y dos (2) especialistas, uno en el contenido y contexto de los proyectos, Alitza Cardona³, y Shirley McPhaul⁴, que complementan el desarrollo de la imagen de funcionalidad del esquema del programa.

La meta de CHIP es implementar el modelo de Innovación Sostenible en Cultura, un modelo nacido del "Virus Positivo" un modelo original creado por el director en 2019, como la propuesta como núcleo de visión holística y desarrollo futuro de este programa cultural. CHIP se desarrolló en 2019 con el objetivo de impactar el sector industrial cultural y creativo a través de la innovación, la tecnología, la investigación y un enfoque científico.

El objetivo es entregar nuevas oportunidades a las comunidades de Puerto Rico para participar en el logro de su bienestar a través de un modelo de conceptualización sostenible que nos permita, en un territorio limitado, ser más resilientes y fuertes en los años de cambio climático que se avecinan.

El Patrimonio Cultural en sus manifestaciones tangibles, intangibles y naturales es uno de los valores y valores más importantes que tenemos, y necesitamos preservarlos, conservarlos y disfrutarlos de tal manera que vivir en una Isla del Caribe como Puerto Rico se convirtió en un patrimonio natural. pensar para todos, no solo para los sectores motorizados.

La cultura, reconocida desde 2013 como el cuarto

¹ Véase: <https://prsciencetrust.org/chip/>

² Johnny Lugo Vega, Director de CHIP posee un Bachillerato en Química (1992); una Maestría en Salud Ambiental (2005) y un Doctorado (Ph.D.) en Historia de Puerto Rico y el Caribe (2017), de la Universidad de Puerto Rico (UPR). Obtuvo un diploma en Restauración de Pintura en el Instituto Per L'Arte e il Restauro en Florencia, Italia (1994-1997). Es Fellow -NSF-IGERT en Ciencias Ambientales (2012) y Fellow -Prince Claus Funds-Smithsonian (2019). Tiene 25 años de experiencia en el campo de la conservación del Patrimonio Cultural y 10 años como científico conservacionista. Sus áreas de investigación, entre otras, son el Cambio Climático en diferentes enfoques desde la Química Atmosférica (Aerosoles) hasta la Arqueología Ambiental. (Sedimentos) para reconstruir eventos climáticos.

³ Alitza Cardona tiene una Maestría en Museología, una Licenciatura en Antropología y Arquitectura. Actualmente trabaja como Especialista en Patrimonio Cultural en el Fideicomiso de Ciencia, Tecnología e Investigación de Puerto Rico. Su investigación se centra en las relaciones y transformaciones hombre-espacio a través de la interpretación teórica del Patrimonio Cultural, especializándose en el análisis y desarrollo del patrimonio inmaterial.

⁴ Shirley McPhaul tiene maestrías en Humanidades de la Universidad de Puerto Rico y la Universidad de Islandia, con énfasis en narrativa, estudios de género, mito y leyenda, adaptación y remediación de material medieval en la cultura popular, narrativa y diseño interactivo. Actualmente trabaja como Especialista en Tecnología del Patrimonio Cultural en el Programa de Innovación del Patrimonio Cultural.

pilar de la sustentabilidad, significa mucho en este modelo y marco conceptual que este programa tiene el desafío de demostrarlo. El Patrimonio Cultural en sus manifestaciones tangibles, intangibles y naturales es uno complejo y lleno de valores importantes que necesitamos preservarlos, conservarlos y disfrutarlos de tal manera que vivir en una Isla del Caribe como Puerto Rico, se ha convertido en un reto ante los eventos naturales y catastróficos.

En ese sentido, nuestro desafío es contribuir a la reconstrucción de Puerto Rico utilizando los mejores recursos y manos para crear una nueva economía basada en la autosostenibilidad de las comunidades. Podemos hacer esto, solo lo que necesitamos es sincronizar esos mejores recursos y distribuirlos mediante un programa equitativo y equilibrado, invirtiendo en el desarrollo de nuestra fuerza laboral educativa enfocando nuestro valor cultural más valioso: nuestra condición tropical y creatividad. También, podemos democratizar la ciencia, haciéndola más accesible en su entendimiento e importancia para cualquier ciudadano.

El programa CHIP es como un virus, pero positivo. Tiene un cuerpo diseñado por algunas teorías holísticas en la planificación sostenible, la ecología del nuevo milenio y la teoría fractal como ecosistemas. El director comenzó a construir esta idea desde 2015. "Un virus positivo (ecología) podría ser un sistema vivo que brinde la oportunidad de infectar y entregar algún tipo de fractal, junto con la adversidad de los cambios climáticos en el futuro. un marco funcional capaz de reproducirse y expandirse en relaciones infinitas, sin una distorsión de su matriz". Pero esa matriz necesita tener los ejes adecuados o materiales reproducibles que en una función integrada funcionen como un motor".

El Programa de Innovación del Patrimonio Cultural (CHIP) adscrito al Fideicomiso para Ciencias Tecnología de Investigación de Puerto Rico ha desarrollado un modelo de conservación sustentable, cuya versión original se le nominó The Positive Virus. Aplicando los 4 ejes esenciales del modelo se producen las intersecciones esenciales

para crear ecosistemas autosuficientes para una economía creativa como se muestra en la Figura 1.



Figura 1. El modelo "Virus Positivo" creado por el CHIP en 2017-2018.

Entre 2019 y 2020, luego de varios acontecimientos en Puerto Rico y en vista a ampliar este modelo para otros países del Caribe, el virus positivo tuvo una mutación y se convirtió en el modelo Sustentable de Innovación en la Cultura (Sustainable Innovation in Culture (SIIC) model. Siguiendo las guías de UNESCO para la clasificación de las diversas modalidades del patrimonio, este modelo además se ha integrado a las metas de Desarrollo Sustentable de UNESCO para el 2030. Como se presentan la figura 2.



Figura 2. El modelo Sustentable de Innovación en la Cultura, integrando los SDG's de UNESCO. (UNESCO, 2019)

El CHIP ha establecido unas áreas estratégicas, en las cuales se desarrollan las colaboraciones que dan paso a la gestión cultural y programación de posibles proyectos. Dada la situación particular de Puerto Rico, a raíz de los eventos naturales con el Huracán María (2017) los episodios de terremotos (2020) y la pandemia de COVID_19 (2020), el

gobierno de Estados Unidos ha declarado como desastres las zonas afectadas, siendo la Agencia Federal para el Manejo de Emergencias (FEMA) la responsable de iniciar un proceso de reconstrucción en Puerto Rico. Una vez culminado el Plan de Reconstrucción para Puerto Rico, se han identificado áreas d de desarrollo y se han creado prioridades por parte del Gobierno de Puerto Rico CHIP ha iniciado con el primer eje pragmático de Educación e Investigación aplicando una metodología para diagnóstico de pobras de arte, y lugares históricos, mediante el reconocimiento y documentación científica de la condición de éstos, con la más alta tecnología. Este fue el caso de la Hacienda Mattei, ilustrada en la Figura 3.

Entendemos que esta metodología es el primer paso para democratizar la ciencia en las comunidades y comenzar un proceso de educación sobre la conservación de patrimonio cultural y el medio ambiente, desde nivel K-12 hasta un programa doctoral, necesario en el Caribe. CHIP inició su programa proponiendo a estos fines, ser la cede un Centro de Investigación Científica para l Conservación Sustentable del Patrimonio Cultural Caribeño.

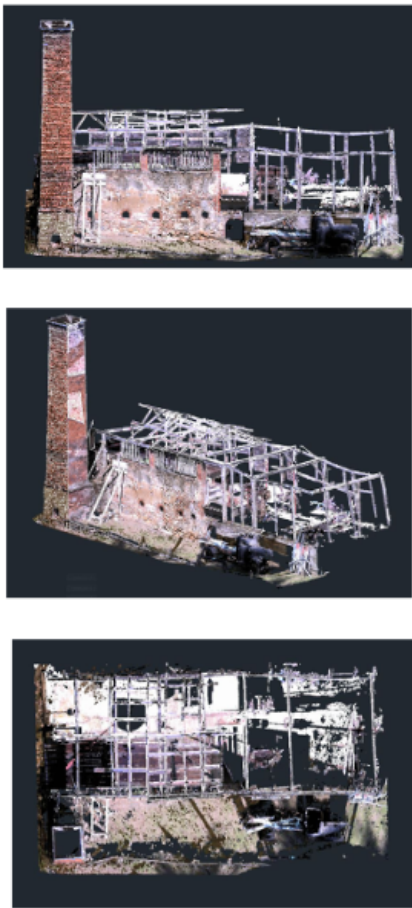


Figura 3. 3D Scan model para el Tren Jamaiquino en la Hacienda Mattei (Cortesía de Geomarkgroup, LLC, 2020)⁵

⁵ Puede ver el video aquí:
https://drive.google.com/file/d/1EazaXpFAfS_03roj6-bTsASTmip7pzh/view

PAPERS | PONENCIAS | APRESENTAÇÕES



Quando pequenas mudanças acontecem: exposições ambientalmente sustentáveis **When Small Changes Happen: Exposures environmentally sustainable**

Ângela Ferraz (Portugal)

KEYWORDS | PALAVRAS-CHAVE

Museums; exhibitions; environmental sustainability; conservation
Museus; exposições; sustentabilidade ambiental; conservação

1. INTRODUÇÃO

O desenvolvimento sustentável tido como um princípio que regula a atividade humana sem causar danos irreparáveis ao sistema natural da Terra, teve uma das primeiras definições dada pela Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento em 1987 [1]. Essa definição sublinhava a importância de preservar os recursos atuais de modo a que as gerações futuras pudessem beneficiar deles tanto quanto as gerações presentes (Pop & Borza, 2015, p. 120). De forma a fazer face aos desafios que o mundo actual enfrenta na gestão do impacto da actividade humana no meio ambiente, as Nações Unidas definiram um conjunto de metas de desenvolvimento sustentável a serem alcançadas na próxima década [2].

No que diz respeito, em particular, à proteção ambiental tem-se verificado ao longo dos últimos anos um crescente aumento do debate sobre os desafios que ela representa. A proteção do meio ambiente tem deixado de ser uma questão de consciência social e política para passar a ser, sobretudo, uma profunda preocupação comunal e de importância global, não só pela urgência provocada pela magnitude das mudanças no ambiente, mas também pela velocidade a que ocorrem (Dickson & Arcordia, 2010).

Neste contexto, as instituições culturais, e em particular os museus, têm naturalmente uma nova responsabilidade quando de trata do seu impacto

no meio ambiente. Essa responsabilidade passa por repensar e re-avaliar as suas práticas e os recursos que utilizam, o que pode ser complexo tendo em conta que a missão de preservação e disseminação de bens culturais tem necessariamente custos associados. Contudo, a sustentabilidade também pode oferecer uma grande oportunidade para os museus, apontando não apenas novas formas de interpretar e comunicar o património, mas também de fornecer soluções inovadoras e eficazes de dar acesso aos acervos e de alcançar um público mais amplo. Trazer a cultura da sustentabilidade para o domínio das exposições permite um melhor aproveitamento de todos os recursos, mas sobretudo uma partilha de uma consciência ecológica e de responsabilidade social entre os envolvidos, mesmo quando se inicia o processo com pequenas mudanças.

2. MUSEUS E SUSTENTABILIDADE

Até recentemente o tema da sustentabilidade, já largamente discutido nos domínios académicos, políticos e sociais, tinha estado afastado do âmbito da museologia. Contudo, essa realidade tem vindo a alterar-se e, atualmente, os museus têm vindo a colocar essa questão no topo das suas prioridades. Veja-se que o Conselho Internacional de Museus (ICOM) adotou recentemente a sustentabilidade como uma de suas áreas prioritárias. Em setembro de 2018 estabeleceu um grupo de trabalho para a

sustentabilidade cuja missão é a de ajudar o ICOM a integrar nas suas diferentes atividades os Objectivos de Desenvolvimento Sustentável e o Acordo de Paris, bem como, apoiar os seus membros a contribuir construtivamente na defesa desses Objectivos e na adaptação e mitigação das mudanças climáticas [3]. Na conferência geral do ICOM que teve lugar em Kyoto, em setembro de 2019, também foi veementemente apoiada a resolução “Sobre Sustentabilidade e a Implementação da Agenda 2030, Transformar o nosso Mundo” [4]. Estas ações são a prova do interesse da comunidade museológica em comprometer-se com os atuais desafios ambientais, bem como, do reconhecimento do papel dos museus para contribuir para um futuro mais sustentável.

Gradualmente, os museus têm vindo a implementar medidas para reduzir os seus impactos ambientais, sobretudo no âmbito do consumo de energia (Muñoz-López et al., 2021: 3). Esta é uma área particularmente crítica tendo em conta que os museus devem corresponder a altos padrões de iluminação, climatização e segurança, de modo a garantir as melhores condições de conservação preventiva para as coleções e, simultaneamente, a garantir o conforto e bem-estar dos utilizadores, funcionários e visitantes (Sustainability and museums, 2008, p. 8). Conseguir responder a esse duplo objetivo e ao mesmo tempo alcançar um menor consumo energético e um menor custo de manutenção é um enorme desafio. Diferentes estratégias podem ser implementadas, como a adoção de novas tecnologias capazes de melhorar a eficiência energética na iluminação artificial e na climatização, tirar partido da luz natural, das características dos materiais do edifício e do meio ambiente local, a favor do microclima interior desejado nos espaços museológicos, ou utilizar formas alternativas de energia recorrendo às energias renováveis (Ferraz, 2021, p. 83-84). Além disso, os museus, assim como outras organizações, devem reduzir o desperdício e considerar o impacto ambiental e a utilização de recursos necessários ao desenvolvimento de todas as

atividades (Pencarelli et al., 2016, p. 33).

3. O IMPACTO AMBIENTAL DAS EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

As exposições temporárias podem ser, sem dúvida, uma das atividades menos sustentáveis dos museus. Até muito recentemente, no entanto, pouca atenção foi dada aos impactos que as exposições temporárias têm sobre o ambiente natural. Eventos desta natureza geralmente envolvem a criação de novas infraestruturas, resultam no transporte de visitantes, bens e serviços e outros recursos. Podem implicar o uso de materiais de curta duração, a produção de vários suportes expositivos enquanto exigem que se aqueça, arrefeça, desumidifique e ilumine os espaços dentro de uma estreita faixa de condições ambientais, consumindo elevados recursos energéticos.

O empréstimo e a circulação de obras representam gastos de energia e de materiais, envolvendo sistemas de embalagem complexos para garantir o transporte seguro de bens culturais frágeis e valiosos. Além disso, esse transporte envolve muitas vezes viagens de longa distância por meio terrestre, marítimo ou aéreo (Nunbert et al., 2016, p. 2).

A medida que os museus ganham um maior entendimento sobre esses impactos, estão sendo desafiados a tornarem-se mais responsáveis por suas decisões curatoriais e a produzir exposições mais sustentáveis sob vários critérios. Isso passa por reconhecer que é irrealista realizar uma exposição com uma pegada de carbono totalmente neutra. Uma exposição envolve várias etapas e múltiplos factores a ter em consideração e conta com milhões de pequenas acções que resultam no produto final que é apresentado ao público. Em todas elas há um impacto ambiental que se gera. (Plastic Heart, 2021, p.6)

3.1 Estar informado

Raramente o impacto ambiental e o cálculo de

recursos utilizados são tidos como elementos-chave no design de exposições. Contudo, estes são aspectos centrais no modo como os museus se envolvem com as questões ambientais nas suas exposições. A informação é a base de qualquer ação sustentável.

Segundo o Acordo de Paris [3], temos como meta global alcançar a neutralidade de carbono em 2050 e reduzir pela metade as emissões de carbono atuais até 2030. A redução drástica da pegada de carbono das atividades humanas só pode ser alcançada se estivermos bem cientes do impacto específico das diferentes atividades de emissão de carbono. Isso pode passar por criar um modelo de impacto para as várias etapas da exposição e realizar uma análise do ciclo de vida dos materiais utilizados ou a utilizar [5]. Uma pesquisa de informações por relatórios de avaliações de pegadas de carbono realizadas por museus ou galerias da mesma área também pode ajudar a identificar as principais tendências (Lambert & Henderson 2011; Nunberg et al., 2016).

3.2 Planear

A implementação de estratégias de sustentabilidade numa exposição exigem um bom planeamento desde as fases iniciais e em todas as etapas de desenvolvimento e execução. Isso passa por considerar o papel de todas as equipas internas e externas envolvidas, permitindo uma compreensão geral de como as mudanças na prática podem ter um grande impacto no resultado final.

4. EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS NA PRÁTICA

4.1 Exposições temporárias mais longas

Um exemplo de uma ação simples de implementar é estender a duração das exposições temporárias. Este tipo de exposições é dedicado a um tema específico e geralmente é apresentado num espaço de tempo relativamente pequeno.

Prolongar o tempo das exposições pode representar uma optimização dos recursos utilizados e um menor investimento do que o necessário para uma maior rotatividade de exposições. Há, no entanto, que ter em consideração as implicações que esse prolongamento poderá ter na conservação das obras expostas mais sensíveis.

4.2 A seleção dos objetos: mais proximidade e menor quantidade

A seleção de objetos a expor pode oferecer uma oportunidade de sustentabilidade, sendo a sua origem uma questão fundamental. As exposições de grandes dimensões que reúnem objetos de várias coleções e locais diferentes implicam necessariamente muitos recursos envolvidos no transporte, logística e embalagem. Selecionar com base na localização dos emprestadores, museus ou coleções particulares, procurando a sua concentração, de modo a tornar possível organizar apenas um pequeno número de transportes



Fig. 1. Exposição “Um Olhar Real Obra Artística da Rainha D. Maria Pia. Desenho, aguarela e fotografia”, 16 de dezembro de 2016 a 21 de abril de 2017. Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Palácio Nacional da Ajuda. Inês Ferraz, 2017.

otimizados em alguns locais, pode ser uma opção viável. Por outro lado, é sempre preferível escolher objectos que se encontrem próximos do local da exposição, envolvendo artistas, colecionadores ou outros museus locais. Outra alternativa consiste em dar primazia às obras que já existem no acervo e que raramente são expostas, promovendo um maior acesso a todas as coleções do museu (Fig. 1). Reduzir a escala das exposições é outro aspeto a ter em consideração. Cada vez mais a tendência poderá passar por apresentar objetos em menor número, mas com maior relevância e significado. Este critério, baseado numa seleção mais precisa e contida poderá, por outro lado, contribuir por uma melhor interpretação e apreciação da exposição por parte dos visitantes (Debono, 2020).

4.3 O digital como alternativa

Antes de equacionar um pedido de empréstimo a equipa de curadoria deverá reflectir sobre a efetiva necessidade de expor o “objeto real”. Evidentemente que há sempre bons motivos que justifiquem a inclusão de uma determinada obra: ou porque é uma obra-prima que vai determinar o sucesso da exposição, funcionando como “peça-âncora”, ou porque se considera fundamental para a construção da narrativa expositiva, ou porque é única e especial, entre tantos outros motivos que sempre se encontram (Fig. 2). Contudo, a pandemia do COVID-19 veio demonstrar, de uma forma evidente, que há outras formas de facilitar o acesso às coleções e que o meio digital pode ter aqui um papel fundamental. Para continuar a exercer a sua atividade no contexto de vários bloqueios e restrições contínuas, os museus foram forçados a mudar e/ou a acelerar as suas práticas e processos digitais. Tendo como base coleções digitalizadas, os museus puderam desenvolver uma grande quantidade de atividades entre as quais se incluem as exposições virtuais e visitas virtuais às galerias (Noehrer et al., 2021, p. 2). O desenvolvimento de exposições e coleções virtuais, pode representar uma diminuição do número de empréstimos e a redução da utilização de recursos físicos, diminuindo o impacto ambiental e

ao mesmo tempo contribuindo para que os museus se tornem mais atraentes (Muñoz-López et al., 2021, p. 3).



Fig. 2. O tríptico “Tentações de Santo Antão” (c. 1500), de Jheronymus Boch pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, foi uma das peças-chave da exposição “El Bosco. La Exposición del V centenario” que teve lugar no Museu do Prado, em Madrid, em 2016. Inês Ferraz, 2017.

4.4 Novas formas de transportar

A pandemia do COVID-19 também veio trazer alterações no domínio da circulação de bens culturais e no empréstimo de obras para exposições. Por causa das restrições de circulação foi necessário pensar-se em formas alternativas de acompanhar o transporte e o manuseamento das obras sem a presença dos courriers, aparecendo assim ferramentas de criação de “conditions reports digitais” [6] e o modelo dos “courriers virtuais”, nomeadamente através de aplicações que surgiram no mercado e que permitem o acompanhamento das obras à distância, usando uma extensiva comunicação digital compartilhada em tempo real (Herrmann & Kim, 2021; Pes, 2020). O courier virtual permite reduzir o impacto ambiental de grandes programas de empréstimos e também reduzir o impacto financeiro, sendo uma alternativa muito interessante ao courier humano. Relativamente às práticas de embalagem também há alterações que têm vindo a ser gradualmente

introduzidas. Há cada vez mais opções de caixas reutilizáveis, de desperdício zero e recicláveis. Antes era prática comum personalizar-se uma caixa para cada obra transportada. Agora sabe-se que isto nem sempre é necessário e que aumenta muito os custos do empréstimo, sendo muitas vezes possível reutilizar as caixas em vez de adquirir novas a cada exposição. Quando os objetos são transportados, em particular, por via rodoviária, há muitas soluções alternativas, na escolha dos materiais de embalagem e que oferecem uma ampla proteção, mesmo os mais frágeis, usando, por exemplo, cartões e fitas recicláveis, e reduzindo o peso da embalagem, o que ajuda a tornar o transporte mais eficiente e ecologicamente mais correto.

4.5 Reutilizar o que já existe

Projectos de exposições que privilegiam a reutilização e a reciclagem de materiais em detrimento de novos devem-se tornar a norma e não a excepção. Para isso os materiais devem ser escolhidos segundo critérios de flexibilidade e adaptabilidade. O mercado disponibiliza muitos sistemas de exposição, dos mais simples aos mais complexos, que podem ser usados para produzir uma variedade imensa de soluções finais. A maioria é projetada com partes flexíveis e modulares que podem ser facilmente reconfiguradas em futuras



Fig. 3. Exposição "World Press Photo 2017", 28 de abril a 21 de maio de 2017. Museu Nacional de Etnologia, Lisboa, Inês Ferraz, 2017.

exposições e cujo desenho compacto permite facilidade de manutenção, armazenamento e redução de custos (Fig. 3).

4.6 Escolhas acertadas de materiais

A seleção de materiais a utilizar numa exposição que se quer sustentável nunca pode ser feita numa base casuística e ignorando uma abordagem global dos impactos ambientais gerados em todo o processo, desde a sua obtenção à utilização desses materiais. Os principais requisitos a considerar na escolha dos materiais são:

- Representarem menores custos energéticos, ambientais, sociais e económicos.
- Terem origens em fontes renováveis, não poluentes e não tóxicas. Aqui pode incluir-se a madeira, desde que o ritmo de renovação das espécies seja superior ao ritmo do seu consumo.
- Serem duráveis e/ou com possibilidade de reutilização, reciclagem ou escasso desperdício. Quanto maior for a durabilidade de um material maior será a sua vida útil e, conseqüentemente, menor será o seu impacto ambiental.
- Não produzirem emissões tóxicas que contribuam para a diminuição da qualidade do ar e para acelerar os processos de degradação dos objetos expostos. É fundamental que se conheça a toxicidade e os efeitos dos materiais envolvidos na produção de exposições. Uma das maiores preocupações com a saúde ambiental relaciona-se com os produtos químicos usados em muitas tintas comuns que, mesmo depois de secas, continuam a liberar contaminantes que ficam retidos no ambiente interno das salas de exposição. Isto é prejudicial para a conservação dos objetos expostos mas também para a saúde dos utilizadores, funcionários e visitantes. Assim, deve-se privilegiar a escolha de materiais com poucos ou nenhuns compostos orgânicos voláteis (COV's), como por exemplo, tintas, colas de origem vegetal ou adesivos à base de água.

5. CONCLUSÃO

Os resultados das mudanças em direção à sustentabilidade nas exposições nem sempre são óbvios e imediatos. Pelo contrário, os seus efeitos só são perceptíveis, na maior parte dos casos a médio e longo prazo. Mas mais importante do que o efeito imediato, são as aprendizagens cruciais que surgem ao adotar as melhores práticas e a importância que devemos dar à partilha de recursos e à colaboração cruzada na conquista de um objetivo comum. É que o objetivo da sustentabilidade passa por uma nova forma de estar no museu e não fica confinada a uma única equipa, mas sim à conjugação de todos os serviços, exigindo uma atitude pró-activa, criativa e cooperativa. O que se pretende é que, de uma forma

geral, se deixe de pensar no cumprimento das necessidades imediatas para se passar a definir metas com prazos estabelecidos e objetivos claros. É tempo de abraçar o trabalho pluridisciplinar, de convocar a participação das várias especialidades envolvidas nos diferentes projetos, numa lógica de trabalho de equipa, de contínua troca de conhecimentos entre curadores, arquitetos, designers e conservadores-restauradores.

Em suma, defende-se que conceber exposições ambientalmente sustentáveis só é possível com múltiplas vozes, onde cada um está consciente do seu papel e funções, mas também da importância do seu contributo. É necessário que cada um se veja como um agente de mudança, com a consciência de que o mais importante é começar, mesmo que se comece com pequenas mudanças.

6. BIBLIOGRAFIA

Abeyasekera, Karl & Matthews, Geoff. 2006. Sustainable Exhibit Design. Guidelines for designers of small scale interactive and traveling exhibits. Lincoln: University of Lincoln.

Debono, Sandro. 2020. Prototyping New Traveling Exhibition Models. Museum Next. <https://www.museumnext.com/article/prototyping-new-travelling-exhibition-models/>

Dickson, C. & Arcordia, Charles. 2010. Environmental sustainable events: a critical review of the literature. In Global Events Congress IV: Festivals & Events Research: State of the Art, 14-16 July 2010. Leeds: Leeds Metropolitan University.

Ferraz, Ângela. 2021. Sustentabilidade ambiental em exposições: os desafios da conservação preventiva. In Joana Baião & Lúcia Almeida Matos (Coord.), Estratégias de exposição - História e práticas recentes: 81-96. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa.

Herrmann, Jennifer K. & Kim, Dong Eun. 2021. Virtual Deinstallation During the COVID-19 Pandemic. *Journal of Conservation and Museum Studies* 19(1): 1-5. DOI: <http://doi.org/10.5334/jcms.210>

Lambert, Simon & Henderson, Jane. 2011. The carbon footprint of museum loans: a pilot study at Amgueddfa Cymru - National Museum Wales. *Museum Management and Curatorship* 26 (3): 209-235. <https://doi.org/10.1080/09647775.2011.568169>

Muñoz-López, Natalia; Biedermann, Anna; Santolaya-Sáenz, José Luis; Valero-Martín, José Ignacio & Serrano-Tierz, Ana. 2021. Sustainability in the Design of an Itinerant Cultural Exhibition. Study of two Alternatives. *Appl. Sci.* 11, 9863: 1-15. <https://doi.org/10.3390/app11219863>

Noehrer, Lukas; Gilmore, Abigail; Jay, Caroline & Yehudi, Yo. 2021. The impact of COVID-19 on digital data practices in museums and art galleries in the UK and the US. *Humanities and Social Sciences Communications* 8 (236): 1-10. <https://doi.org/10.1057/s41599-021-00921-8>

Nunberg, Sarah; Eckelman, Matthew J. & Hatchfield, Pamela. 2016. Life Cycle Assessments of Loans and Exhibitions : Three Case Studies at The Museum Fine Arts, Boston. *Journal of the American Institute for Conservation* 55 (1): 2-11. <https://doi.org/10.1080/01971360.2015.1112465>

Pencarelli, Tonino; Ceruquetti, Mara & Splendiani, Simone. 2016. The sustainable management of museums: An Italian perspective. *Tourism and Hospitality Management* 22 (1): 29-46. doi: 10.20867/thm.22.1.6

Pes, Javier. 2020. Exhibitions during Covid-19: museums turn to 'virtual couriers' to protect unchaperoned art. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/2020/09/03/exhibitions-during-covid-19-museums-turn-to-virtual-couriers-to-protect-unchaperoned-art>

Pop, Izabela Luiza & Borza, Anca. 2015. Sustainable Museums for Sustainable Development. *Advances in Business-Related Scientific Research Journal* 6 (2): 119-131.

Sustainability and museums: your chance to make a difference. 2008. London: Museum association. <http://www.museumsassociation.org/download?id=16398>

Synthetic Collective. 2021. *Plastic Heart: A DIY Fieldguide for Reducing the Environmental Impact of Art Exhibitions*. Toronto: The Art Museum, University of Toronto. doi.org/10.1080/01971360.2015.1112465

7. NOTAS

[1] A Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento publicou, em 1987, o que ficou conhecido por "Relatório Brundtland", intitulado "Our Common Future" [O nosso futuro comum], no qual foi difundido o conceito de "desenvolvimento sustentável". Disponível em: <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/5987our-common-future.pdf>

[2] Os objetivos de desenvolvimento sustentável estabelecidos pelas Nações Unidas podem ser consultados em: Sustainable Development Goals: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/sustainable-development-goals/>

[3] Ver site do ICOM, página "Grupo de Trabalho de Sustentabilidade", disponível em: <https://icom.museum/en/committee/working-group->

on-sustainability. Ver também: Acordo de Paris 2015, disponível em: <https://unfccc.int/process-and-meetings/the-paris-agreement/the-paris-agreement>. Através das suas alianças regionais e dos seus comitês internacionais, nacionais e especializados, o ICOM também tem vindo a concentrar-se cada vez mais no papel que os museus podem desempenhar na procura de soluções para desafios globais urgentes e complexos, como as mudanças climáticas, a preparação e resposta a emergências, a migração e a descolonização.

[4] Esta resolução foi elaborada pelo Grupo de Trabalho de Sustentabilidade e proposta pelo ICOM Noruega e pelo ICOM Reino Unido. Disponível em: <https://sustainabledevelopment.un.org/post2015/transformingourworld/publication>

[5] Uma excelente ferramenta para ajudar a perceber os consumos de energia e a encontrar recursos para fazer essas avaliações é o "Energy Ki Book", coordenado por Caitlin Southwick e editado em 2021 pela Ki Culture. Disponível em: <https://www.kiculture.org/ki-books/>.

[6] As aplicações destinadas à realização de "conditions reports" digitais permitem um grande armazenamento de dados, o preenchimento de forma consistente e a possibilidade de integração com outras tecnologias digitais, o que representa uma grande vantagem em termos de poupança de recursos e de eficácia, comparativamente aos anteriores relatórios em papel.

PAPERS | PONENCIAS | APRESENTAÇÕES



Belleza Desnuda - Estudio de Conservación de los Superficies de Hormigón de la Parroquia Nuestra Señora del Carmen en Cataño, Puerto Rico

Naked Beauty - Conservation Study of the Concrete Surfaces of the Nuestra Señora del Carmen Parish in Cataño, Puerto Rico

Hector J Berdecia-Hernandez

Best regards. My name is Héctor Berdecía Hernández will be presenting my research Belleza desnuda Pure naked beauty the conservation of the outer concrete surfaces of the parish of Our Lady of Carmen, in Cataño, Puerto Rico. Many writings on the history and ideologies of modern architecture in the Caribbean, but a more complete and nuanced understanding of its regional expressions will only be revealed by in-depth study of each building that contributed to its development the parish of Our Lady of Carmen de Henry Klumb in Cataño, Puerto Rico, is an example of how common problems in the conservation of modern movable heritage, such as design intent, authenticity and material realities, are global concerns and how do informed Scientific Research can help its better interpretation and conservation.

The parish of Nuestra Señora del Carmen was founded in 1893 in the coastal municipality of Cataño. On the outskirts of San Juan de Puerto Rico. In 1957 the Catholic Dominican Order commissioned architect Henry Klumb to design a modern parish that was inaugurated in July 1962. The new temple would serve as a parish church of the town of Cataño, with capacity for 500 people since its inauguration in 1962. The parish of Our Lady of Mount Carmel has remained unchanged However, efforts to maintain and improve the building over the years include the application of paint on them.

Original exteriors de revocado de concrete exposed and the elimination of the central altar, which has contributed to it being misinterpreted and

underestimated. One of the most significant works of Klumb on the island. And who was Henry Klumb? Well, Henry Klumb, was an architect of German origin that arrived in the United States. After completing his education in architecture in Cologne, Germany in 1927, he was a disciple of the architect Frank Lloyd Wright and the arrival of Klumb Puerto Rico. In 1944 marked the beginning of a new architectural direction for the island, which credits him as the father of modern architecture in Puerto Rico.

Among the many projects he designed his churches, are considered among his most extraordinary works. he designed 3 Catholic churches that are among the best examples of Latin American architecture of the 20th century.

And that were widely disseminated at the time. In the parish of El Carmen Henry Klumb masterfully defined the traditional sacred architecture of Puerto Rico in a modern language, responding to the environmental conditions of the island and its people.

Through this case study, I propose to expose the original design intention of Henry Klumb for the parish of El Carmen and its subsequent alterations over time, in addition to characterizing and evaluating the current conditions of exterior concrete, with special emphasis on exterior cement plaster, in the tropical coastal environment of Puerto Rico. I will conclude with recommendations for its conservation and maintenance.

The parish was built in in situ concrete, concrete blocks and prefabricated elements, all covered with

an unpainted exposed cement plaster. The concrete surfaces and unpainted cement plaster of the parish are characteristic elements of its design.

The cement plaster, as it unified the exterior appearance of buildings given the use of different construction methods in concrete.

3 methods and formulations were used to create the skin for plastering, a traditional gray Portland cement plaster applied with trowel, a traditional plaster applied with trowel, which contains a fine ferrous and expansive metal aggregate, which was used specifically for the dome, and a fogging using the shotcrete technique or what is called shorts with. The study had four phases, firstly, an in-depth analysis of the archives on the existing documentation of the building, its design, the historical context and its construction and maintenance.

The second phase includes a study and evaluation of the external conditions, with a detailed approach to cement packaging. Portland exterior during the on-site investigation, the total of 26 elevations were examined and 8 samples were taken from the surface of Exteriors for further investigation in the laboratories. Of the two to observed conditions, only 8 adversely affect the building, landslides, loss of fogging or peeling, cracking, biological growth and fouling of surfaces, paint failure and discoloration and rising moisture.

I must say that conducting the full assessment of the External Conditions was key to identifying the specific areas with the greatest deterioration and to collecting the samples that were taken for the laboratory. Then, the third phase focused on the physical chemical analysis, of selected samples of the outer cement plastering and of the million substrates, microscopy and instrumental analyses provided valuable information on the composition of the fogging and concrete.

Among them are petrography, water absorption test with micro boots, microchemical tests, qualitative tests on salt content, carbonation tests, X-ray diffraction, and scanning electron microscopy with. Energy-scattering YX-ray spectroscopy, known as Sam and 10. All these analyses are applied in the research of concrete and sementic

materials, since they help to characterize the ingredients and proportions of the mixtures to identify the quality of the workmanship and to the search for diagnosis of the causes of defects and deterioration of materials.

The results e. Right? They are punctual and the investigation confirmed the existence of other different formulations of plastering and 2 methods of application in the parish of El Carmen. All the plastering that are composed of calcareous Marine sand, local biogenetics, hydrated lime and gray Portland cement. The top layer of the dome fogging had the addition of a fine ferrous aggregate that was not indicated in the Klumb construction specifications, but which were sometimes used in mortar and plaster mixtures of the time to decrease water penetration, reducing porosity and permeability by redox expansion of ferrous particles.

The addition of this fine iron aggregate, right? It did not seem to significantly change the color of the plastering of the dome. On the other hand, the difference in the microstructure, specifically the porosity, identified the two methods of application of the plastering, with trowel and projected 8 Tweet, the projected shotcreeet showed a relatively high percentage of micropores and therefore a greater porosity than the applied plastering applied with trowel, probably a dry method of application was used as it is a dry mixture.

It would reduce settlement on vertical and sloping surfaces of walls and ceiling. In this method of application, the amount of water in the mixture depends largely on the workmanship of the mason. Aragonite was also found by XRD analysis and attributed to the presence of a Marine sand.

I a local calibrate, both the aragonite and the witch found in the samples, can be attributed to the attack by seawater. 6 of the 8 samples also showed complete carbonation in both the fogging and the concrete substrate.

The sample showed the presence of harmful salts such as chloride and nitrates from environmental pollutants. It was also found the presence of pit dog phases enabled that were attributed to the internal attack of sulfates.

Both the in situ and petrographic analysis confirmed the application of between 2 one and two layers of paint in the concrete and fogged exteriors of the parish. The paint applied was not original, although, of course, it had not initially specified that the Exteriors should be painted later. Clone, change of mind. He indicated that they should be left unpainted. Although the studies for the treatment are not part of this research, the results confirm that the original exterior fogging of the building to unify the exterior appearance of the different technologies in concrete and that the unpainted surface was in fact, the type of finish that clone wanted that specified that these should be left outdoors.

Exterior photos from the 1960s showed exterior cement packaging, staining and mottled. At present, the exterior is deteriorated by existing paint and biological growth and can retain moisture, which contributes to the deterioration of concrete and fogging cement.

The fourth phase recommends a cleaning program to determine the best treatment options that help remove current paint layers without affecting the original cement fogging and aid the restoration of the building to its original surfaces. It will be necessary to consider and discuss with clients, including the congregation, the ultimate appearance of the exterior.

Recommendations for paint removal treatments include the use of low-impact abrasive methods and secondary cleaning of surfaces. The use of hydrophobic treatments should be considered as a healthy shylock penetrant to repel water, discourage the penetration of saltpeter, avoid stains and diputación. Hydrophobic treatments will also protect the vulnerable concrete substrate and its reinforcement of Puerto Rico's aggressive tropical maritime environment and, finally, recommendations for. Further tests include an extensive study of the attention force of the packaged surface to determine the full extent of detachment and feasibility of using cement slings for consolidation, as well as the removal and replacement of the original fogging with specific formulations.

In conclusion. The use of concrete technologies in modern architecture in the Caribbean region remains a little studied topic, the conservation problems of the parish of Our Lady of Carmen reveal a current and growing need to consider the technical needs of conservation of concrete, exposed especially in the tropical environment of Puerto Rico, with its intention of historical design and current realities.

Will anything less happen? It would be misinterpreting the multiple faces of modernity in Puerto Rico and the mid-20th century.

Thank you so much.

PAPERS | PONENCIAS | APRESENTAÇÕES



Formación universitaria de calidad para profesionales al cuidado del patrimonio cultural. La Escuela de Conservación y Restauración de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos del Perú.

Quality university training for professionals in the care of cultural heritage. The School of Conservation and Restoration of the National University of San Marcos del Perú.

Mónica Solórzano Gonzales (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú)

1. INTRODUCCIÓN

En las líneas que siguen se da a conocer el caso de la Escuela Profesional de Conservación y Restauración, la primera carrera dedicada a formar profesionales dedicados al estudio y al cuidado de los bienes culturales en la emblemática Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Se explica que, a pesar de que se trata de una de las carreras de más reciente creación en la Decana de América, ha logrado notable posicionamiento en el ámbito académico, y sus egresados exitosa inserción laboral, debido en gran medida, a la reforma universitaria emprendida por el estado peruano.

2. HERENCIA CULTURAL MILENARIA Y PATRIMONIO MUNDIAL

2.1 Herencia cultural milenaria diversa y patrimonio mundial

Abrigados por la Cordillera de los Andes, en la región occidental de América del sur, florecieron algunos de los mayores desarrollos culturales del continente, tanto durante el tiempo prehispánico como en la época colonial. El aporte europeo que nutrió los saberes ancestrales de los pueblos originarios tuvo como resultado expresiones culturales de singular riqueza cuyas evidencias, preservadas a pesar del paso del tiempo, son estudiadas por investigadores de todo el mundo.

Algunos ejemplos de este milenario legado forman parte de la lista del patrimonio mundial de la UNESCO. Ya que profundizar sobre ello excedería el cometido de este texto, realizamos sólo breves comentarios para proporcionar información básica sobre este conjunto de monumentos de "valor universal excepcional", en el orden en que aparecieron en dicha lista.

En 1983, la ciudad de Cusco y el Santuario histórico de Macchu Picchu, considerados elevados y únicos ejemplos del desarrollo arquitectónico Inca y de la capacidad de sus alarifes de planificar una ciudadela guardando equilibrio con la geografía del medio, fue el primer conjunto monumental en recibir tal reconocimiento. Poco tiempo después, le siguió el Sitio arqueológico de Chavín (1,500-300 a.C.), complejo formado por terrazas, plazas y galerías subterráneas, máximo exponente del periodo formativo en la historia de las culturas andinas. En 1986, se incorporó la Zona arqueológica de Chan Chan, extenso complejo de ciudadelas de adobe planificadas y erigidas por los pueblos Chimú en la costa norte del país. Posteriormente, el Centro histórico de Lima que conserva la impronta del tiempo virreinal con iglesias barrocas de pórticos, bóvedas y cúpulas monumentales, claustros decorados con azulejos y artesonados y; palacios y casas solariegas con balcones y balaustradas. Luego en 1994, las líneas y geoglifos de Nasca y Pampas de Jumaná, emplazadas en 450 km² en la costa sur, expresan las tradiciones mágico-religiosas de las civilizaciones andinas, sin parangón en el mundo.

Durante el siglo XX se han incorporado tres conjuntos monumentales más en la lista. El Centro histórico de la ciudad de Arequipa, debido a la particular característica de su ornamentación arquitectónica que fusiona el lenguaje europeo y el andino. La ciudad sagrada de Caral-Supe que es considerada la expresión arquitectónica más temprana del continente. La red de caminos del Inca Qhapaq Ñan y el complejo arqueoastronómico Chankillo, instrumento calendárico, único en su género¹.

3. LA ESCUELA PROFESIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LA UNMSM

2.1 Herencia cultural milenaria diversa y patrimonio mundial

A pesar del cuantioso patrimonio cultural material que el Perú resguarda, hasta el año 2011, no existía en la universidad una carrera para la formación de profesionales dedicados especialmente a su estudio y cuidado. Ese año, la propuesta surgida entre los docentes del programa de arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), se materializó con el inicio de las actividades de la Escuela Académico Profesional de Conservación y Restauración (EPCR), parte del Departamento de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

Después de 10 años la EPCR ha logrado su consolidación tanto en el medio académico como en el ámbito laboral, debido a la presencia de sus docentes, estudiantes y egresados en las actividades académicas de toda índole y principalmente debido a la exitosa inserción laboral que han logrado sus egresados. Las encuestas llevadas a cabo los años 2020, 2021, 2022, por el mismo programa de estudios, revelan que más del 80% de ellos trabaja en el campo de la disciplina².

La EPCR, que hacia fines del año 2022 proyecta contar con casi un centenar de profesionales egresados, ofrece el grado de bachiller y el título profesional de licenciado(a) en Conservación y

Restauración. El tiempo de estudios es de cinco años repartidos en diez ciclos académicos de 16 semanas cada uno. Las asignaturas se distribuyen en cuatro áreas formativas con competencias específicas. El área de Estudios Generales busca, durante el primer año de estudios, sentar las bases para un desempeño eficiente en el campo de las ciencias humanas. El área Científica se encarga de que el estudiante analice y caracterice muestras y materiales asociados a los bienes culturales, información fundamental para los procedimientos posteriores. Finalmente, el área Teórica-técnica busca que el estudiante diagnostique correctamente para intervenir oportuna y adecuadamente los bienes y así prolongar su existencia. El área de Investigación pretende que el estudiante realice actividades para la producción de conocimientos científicos mediante el desarrollo de tesis y otros textos académicos³.

Es pertinente resaltar que todas las actividades de la EPCR se concentran en el logro de sus principales propósitos:

- Ejercer el liderazgo en el campo de la formación de los profesionales de la conservación y restauración a nivel nacional inculcando responsabilidad social, ética profesional y sensibilidad por el patrimonio cultural en general.
- Mejorar la formación académica con calidad de los estudiantes (Plan de estudios y Diseño curricular 2018).

La formación de técnicos y profesionales inició en el Perú, varias décadas antes de la creación de la

¹ El sitio de internet de la UNESCO contiene información diversa sobre todos los monumentos considerados patrimonio del mundo, así como los criterios considerados para dicho reconocimiento. Ver: Unesco. The List. <https://whc.unesco.org/en/list/273>

² Como parte del proceso de acreditación de la calidad educativa, la EPCR realiza anualmente encuestas para monitorear la situación laboral de sus egresados, entre otros aspectos.

³ Las áreas formativas del programa de estudios y sus respectivas competencias, aquí señaladas, han sido analizadas y reformuladas en las Jornadas curriculares 2021-2022 y formarán parte del Diseño curricular 2022 que se viene elaborando actualmente.

EPCR, con el apoyo de instituciones internacionales como UNESCO que, desde los 60s hasta los 90s del siglo pasado, desarrolló cursos, tanto en Lima como en Cusco. Resultado de ello son las varias generaciones de especialistas en distintos tipos de bienes que tuvieron a su cargo los primeros proyectos de conservación y restauración de envergadura en el país. Con el mismo apoyo internacional, visitó Lima, Paul Coremans, en 1964, para la implementación del primer laboratorio científico de conservación. El principal conocedor y defensor del arte mundial en la postguerra europea, fundador y director del Institut Royal du patrimoine Astistique de Bélgica, por entonces, uno de los centros más avanzados en la especialidad, sentó así las bases para el desarrollo de la disciplina en el medio local. (Stastny, 1986, p. 164)

Hacia fines del siglo, al mismo tiempo que se desarrollaban los últimos cursos de la UNESCO, surgieron también los primeros programas en la educación superior estatal, con las escuelas de Bellas Artes, que habían tenido un rol trascendental en la formación de los primeros artistas plásticos, desde las primeras décadas del siglo XX.

La temprana consolidación de la EPCR se debe en parte al prestigio de la UNMSM que es el centro estatal de estudios universitarios más grande del país y uno de los más antiguos del continente. Fue fundado el 25 de julio de 1571 y ofrece 66 carreras en 20 facultades. Como institución se ubica en los primeros puestos a nivel nacional y ocupa también el primer puesto en producción científica. (Ranking web de universidades, enero 2022)

4. EL PROCESO DE ACREDITACIÓN DE LA CALIDAD EDUCATIVA

La reforma de la educación del nivel superior, iniciada con la aprobación y puesta en vigencia de la Nueva ley Universitaria N°30220 en el año 2018, significó un paulatino cambio en distintos aspectos de la práctica formativa en la búsqueda de la calidad⁴. La implementación del Sistema de Aseguramiento de la Calidad en la Educación Universitaria busca la articulación con la gestión de

las universidades públicas y privadas a nivel nacional para el logro de dos objetivos principales:

- a. Cumplir con estándares básicos de calidad mediante el licenciamiento.
- b. Garantizar la calidad educativa hacia la excelencia académica mediante la acreditación.

En el marco del citado Sistema de Aseguramiento de la Calidad, el licenciamiento y la acreditación se definen como procesos distintos, pero a su vez complementarios de evaluación de la calidad educativa. Mientras que el primero representa el nivel básico, en el que se evidencia ante la SUNEDU (Superintendencia Nacional de Educación Superior Universitaria) la infraestructura, la documentación y el personal docente y administrativo apropiados, el segundo es de un nivel superior, posee una dinámica orientada hacia la excelencia académica y se desarrolla bajo la dirección del SINEACE (Sistema Nacional de Evaluación, Acreditación y Certificación de la Calidad Educativa).

Gracias al impulso que significó la reforma universitaria, en la EPCR se desarrollaron una serie de actividades que han contribuido, por un lado, en su mejora y en su consolidación como oferta académica y, por otro, en la ubicación laboral exitosa de las primeras promociones de egresados. Entre las principales actividades ejecutadas para la acreditación de la calidad, cabe resaltar en primer lugar la Autoevaluación, etapa que consiste en el análisis y la reflexión profundamente sobre la real situación de la carrera, considerando la pertinencia de las asignaturas del plan de estudios y del diseño curricular con los objetivos del programa, articulados con las necesidades de la comunidad. Tal proceso se ha realizado de acuerdo con el Modelo de Acreditación del SINEACE (2017) que contempla 34 estándares de calidad agrupados en cuatro. El primero es la Dimensión estratégica que contiene lo relacionado a la planificación del

⁴ La ley 30220 (del año 2014) de la reforma universitaria, fue promulgada y entro en vigor el 2018. http://www.minedu.gob.pe/reforma-universitaria/pdf/ley_universitaria_04_02_2022.pdf

programa, el perfil del egreso y el sistema de la calidad. En la segunda dimensión se hallan los estándares sobre la formación integral con los dedicados al proceso de enseñanza-aprendizaje, la gestión de los docentes, el seguimiento al desempeño estudiantil, la investigación formativa y la responsabilidad social. En un tercer grupo se tiene lo relacionado al soporte institucional, junto a los servicios de bienestar, infraestructura y la gestión de los recursos humanos. Por último, en la dimensión Resultados se verifica el logro de las competencias de los egresados.

Una de las tareas fundamentales es la permanente actualización del plan de estudios, que debe partir, como se ha señalado, del diagnóstico profundo, para formar el profesional que pueda resolver los problemas principales del sector. Esta tarea es imposible sin el aporte de distintos sectores como el de los mismos egresados quienes, luego de algunos años de ejercicio profesional, proporcionan perspectivas objetivas que constituyen una fuente primordial de datos sobre las fortalezas y debilidades de la formación recibida. Del mismo modo, los empleadores ofrecen información crucial para el diagnóstico de la formación que el programa de estudios imparte.

Luego del licenciamiento y la autoevaluación, la etapa final del proceso de acreditación es la Evaluación externa que consiste en la verificación y validación por parte de instituciones internacionales de la calidad educativa. Es precisamente en ese momento en el que se encuentra la EPCR que debe obtener tal reconocimiento hacia fines del presente año 2022.

El compromiso con la institución y con el cambio, de parte de toda la plana docente, trabajadores administrativos y representantes estudiantiles, junto con las autoridades que lideran la tarea, es primordial. Tal compromiso parte de la reflexión que cada integrante de la comunidad académica realice de su propia entrega y de la convicción de que la excelencia y la calidad educativa es producto de la "mejora continua" de cada uno de sus elementos y actores.

4.1 Trabajo conjunto para la profesionalización de los conservadores y restauradores del continente

Dada la índole de la tarea de los profesionales dedicados a la preservación de la herencia cultural de nuestros pueblos y teniendo en cuenta la diversidad y complejidad de ese legado, urge que los centros de formación alcancen la excelencia tanto en el nivel de pregrado como de posgrado. Al respecto, nuestra propuesta consiste en la complementación, que cada programa imparte, con experiencias y perspectivas surgidas desde otros centros del continente. Gracias al apoyo conjunto entre programas similares de la región, mediante alianzas estratégicas para el desarrollo de actividades diversas como intercambio y movilidad de estudiantes y docentes en estancias cortas y largas, la realización de eventos académicos conjuntos, proyectos de conservación y restauración e investigaciones y publicaciones conjuntas, entre otras actividades. Para ello se requiere del apoyo de las comunidades especializadas más avanzadas del continente decididas a transmitir y compartir experiencias y logros.

Una amplia red de convenios y acuerdos de colaboración institucional vincula a la UNMSM con sus pares de todo el mundo, sin embargo, éstos no son suficientes en el campo de nuestra disciplina. Por ello, en la EPCR buscamos estrechar lazos con otros centros de formación del continente y, al respecto, algo se ha realizado ya en los últimos años.

Los medios virtuales, que han evidenciado un enorme potencial a raíz de la cancelación de las actividades presenciales a consecuencia de la Covid 19, ofrecen la posibilidad del desarrollo de múltiples eventos de diversa índole. Un ejemplo de ello son las Jornadas de Conservación y Restauración que la EPCR de la UNMSM coorganiza con la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" de México y la Gerencia de Cultura de la Municipalidad de Lima.

Finalmente, invitamos a los centros de formación en conservación y restauración de toda la región para aunar esfuerzos en pro de la excelencia académica de nuestros estudiantes y el fortalecimiento de la disciplina. Asimismo, les hacemos saber de nuestra disposición para el desarrollo de actividades y proyectos conjuntos⁵.

4.2 Bibliografía

Sineace. 2017. Modelo de acreditación para programas de estudios de educación superior universitaria. Lima: Sineace.

Stastny, Francisco. 2000. Riesgos y promesas del patrimonio cultural. En Trazegnies Fernando [et al.] Patrimonio cultural del Perú I. Lima: Fondo Editorial del Congreso.

Escuela Profesional de Conservación y Restauración. 2017. Plan de estudios y Diseño curricular 2018. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, UNMSM.

Ministerio de Educación. 2014. Ley universitaria N°30220. Lima: MINEDU.

Unesco, World Heritage Centre. 1992-2022. World Heritage List. UNESCO World Heritage Centre - World Heritage List

Webometrics. 2022. Ranking web de universidades. <https://www.webometrics.info/es/detalles/unmsm.edu.pe>

⁵ La Escuela Profesional de Conservación y Restauración está en las principales redes sociales y su sitio web oficial es: <https://letras.unmsm.edu.pe/conservacion-y-restauracion/>

PAPERS | PONENCIAS | APRESENTAÇÕES



A preservação de acervos escultóricos em museus: o caso das obras de Mestre Vitalino pertencentes ao Museu D. João VI
The preservation of sculptural collections in museums: the case of works by Mestre Vitalino belonging to the D. João VI Museum

Lidia Moura Maneiras (Rio de Janeiro, Brasil)

1. INTRODUÇÃO

A preservação do patrimônio material e imaterial, considerada como principal propósito no trabalho dos conservadores-restauradores, é um dos princípios fundamentais que rege a dinâmica museológica. Nessas instituições, a possibilidade de se salvaguardar a história e a memória para que sejam livremente transmitidas a todos, é o que contribui para a perpetuação de múltiplos valores e o desenvolvimento da sociedade (ICOM, 2017, p.3). Dentro dessa premissa, mecanismos estão sempre sendo pesquisados e desenvolvidos para atender o amplo conjunto de ações que refletem na preservação dos acervos, sendo cada um detentor de características próprias.

No caso dos acervos escultóricos, a fruição das suas informações se encontra na conexão entre diversificadas conformações volumétricas e tipológicas, assim como nas relações estabelecidas com os locais onde estão inseridas. Tais fatores ampliam o escopo de circunstâncias danosas que podem agir sobre estes objetos, dado a problemas oriundos de fatores intrínsecos, a condições físico-ambientais, antropológicas do espaço museológico e a problemas decorrentes de outras obras.

Além dessas questões, muitos dos aspectos contribuintes para o desencadeamento e/ou aceleração dos processos de deterioração dos bens culturais provêm de fontes externas, como: temperatura, umidade relativa, radiação solar, fluxos de corrente de ar, vegetação, poluentes, agentes biológicos, fluxos de veículos, dentre outros. Sendo que, no caso das esculturas musealizadas, esses aspectos são somados às condições arquitetônicas sob as quais estão

resguardadas (RIBEIRO, 2019, p. 91).

Logo, a aquisição de conhecimento sobre a composição, a história e a técnica de cada obra; assim como os aspectos ambientais e antropológicos do lugar onde ela se encontra são fundamentais para possibilitar sua preservação pelo maior tempo possível. Isso porque, um objeto está naturalmente sujeito à degradação das suas materialidades constituintes e, impedir totalmente esse processo, é algo ilusório, cabendo ao conservador-restaurador sempre escolher metodologias que sejam realistas e coerentes a cada tipo de situação (APPLELBAUM, 2021, p. 20).

Posto isso, nosso trabalho, inserido no projeto de pesquisa A preservação de acervos escultóricos em museus, orientado e coordenado pela Prof.^a Dr.^a Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro, se propôs investigar como o ambiente museológico – tanto interno quanto externo – interage com os acervos escultóricos e quais são os tipos de efeitos decorrentes dessa relação, para que seja possível haver o desenvolvimento de uma metodologia de conservação preventiva apropriada.

As obras em cerâmica terracota do artista popular pernambucano Mestre Vitalino (1909-1963) (Fig.1), pertencentes a Coleção Renato Miguez de Arte Popular do Museu D. João VI (MDJVI), da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), foram selecionadas para compor nosso estudo de caso. Tal escolha se deve à inexistência de uma pesquisa sobre este recente acervo doado à instituição, assim como ao seu futuro deslocamento de uma reserva técnica temporária para um local dedicado exclusivamente à exposição e ao armazenamento de toda a coleção. Fato que tornou esse espaço nosso

ambiente museológico de estudo.



Fig. 1. Algumas obras selecionadas de Mestre Vitalino – MDJVI para a pesquisa. Autora, 2020.

2. MATERIAIS E MÉTODOS

A pesquisa teve início sob o contexto da pandemia de COVID-19, o qual levou a definição de uma metodologia exploratória flexível e não linear, mediante as disponibilidades de acesso permitidas. Assim, nós partimos do levantamento e da seleção de quais obras do artista comporiam o estudo, iniciando, na sequência, as investigações sobre as condições físicas e ambientais do museu e do seu entorno. Juntamente a essa etapa, procuramos executar as análises físico-químicas e por imagens das peças, bem como o levantamento biográfico do artista e seu processo construtivo.

Com todas as informações reunidas o prosseguimento do trabalho compreende o estabelecimento do diagnóstico do estado de conservação das obras e o desenvolvimento de uma proposta de conservação preventiva.

Na comunicação realizada na 4ª Conferência Regional, Conectar, Empoderar, Transformar: Uma Conferência Virtual para Estudantes e Profissionais Emergentes do Patrimônio Cultural - 2020, divulgamos alguns dos resultados obtidos na fase inicial do projeto, relacionados às análises das condições físico e ambientais do MDJVI e às primeiras análises físico-químicas das obras, conforme veremos a seguir.

Referente às condições físico-ambientais, dividimos nossos olhares entre os fatores externos e internos

do museu, com a finalidade de termos uma visão do macro para o microambiente, seguindo os preceitos sugeridos por Stefan Michalski em *Como gerir um museu: manual prático* (2004, p. 67).

Desse modo, recorreremos a dados disponibilizados virtualmente pelos órgãos nacionais e estaduais de gestão ambiental e climática; a artigos e publicações relacionados ao assunto; e aos programas gráficos SOL-AR 6.2, do Laboratório de Eficiência Energética em Edificações (LabEEE) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e SketchUp®, para analisarmos o clima, a qualidade do ar, a ação dos ventos e a incidência solar na região geográfica do museu. Também iniciamos, nesta primeira fase da pesquisa, as investigações das condições ambientais na sala que será destinada ao acervo, com intuito de obter dados sobre as condições climáticas no ambiente e de que forma ocorre a circulação natural de ar. Assim sendo, empregamos instrumentos, como: luxímetro, data logger e o programa de estudos do conforto em ambientes construídos, Fluxovento, do Instituto Tecgraf de Desenvolvimento de Software Técnico-Científico da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Tecgraf/PUC Rio).

No que tange aos estudos das obras, durante o curto período que tivemos acesso a elas – em virtude da situação sanitária no estado do Rio de Janeiro –, executamos o exame organoléptico, a documentação por imagem e a análise não destrutiva (sem retirada de amostras) por fluorescência de raios X (FRX), visando obter informações sobre o processo construtivo do artista e as deteriorações existentes nas esculturas.

No Laboratório de Pesquisa e Estudos para Conservação e Restauração de Esculturas (LaPECRE) da EBA/UFRJ realizamos as primeiras coletas de informações sobre as obras – por meio do exame organoléptico e através da documentação imagética sob luz visível e sob luz ultravioleta (UV) – além da análise por FRX.

Nas capturas feitas na faixa de radiação visível, empregamos uma câmera de celular de treze megapixels, com controle da sensibilidade de iluminação (ISO) ajustado a 100 e temperatura de

cor de 5500 kelvin (5500 K); juntamente com um kit de iluminação de luz contínua duplo Greika® com difusor 60 x 60cm, tripés de dois metros e oito lâmpadas de diodo emissor de luz (Light Emitting Diode - LED), 17 Watts (W) e 6500 K. Ainda na mesma faixa de observação, utilizamos o Microscópio digital USB, Dontop®, modelo M8704-1000, com zoom digital de cinco vezes, aumento de 0-1000X, distância focal de 10mm-40mm e 2.0 megapixels.

Referente à documentação sob ultravioleta, foram usadas uma câmera de celular de treze megapixels e a luz UV Spectroline®, modelo EA-160 115 volts, 60Hz, portátil com lâmpada de tubo de mercúrio de 6 Watts.

Efetuiu-se a análise por fluorescência de raios X em parceria com o Laboratório de Instrumentação e Simulação Computacional Científicas Aplicadas (LISComp), do Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) - Campus Paracambi, sob a orientação do Prof. Dr. Renato Pereira Freitas. Nela, executamos o processo com sistema de FRX portátil, modelo TRACER IV da Bruker®, com corrente de 10 μ A e 40 kV de voltagem.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1 Condições ambientais externas

O Museu D. João VI está localizado no sétimo andar do Edifício Jorge Moreira Machado (JMM), na Ilha do Fundão, na região Metropolitana do Rio de Janeiro (Fig. 2).

Sua proximidade com a Baía de Guanabara; com as vias expressas Linha Vermelha, Linha Amarela e Avenida Brasil; o Aeroporto Internacional Tom Jobim (Galeão); uma estação de tratamento de esgoto e a zona portuária do Rio de Janeiro; reflete em uma grande concentração de poluentes atmosféricos e sais. Tais substâncias são facilmente transportadas pela maresia e pelos ventos, adentrando os espaços internos pela circulação de ar natural e se depositando sobre os bens culturais. Esse contato, misturado a fatores propícios, podem provocar ou contribuir para a deterioração dos materiais suscetíveis a tais



Fig. 2. Edifício Jorge Moreira Machado. Gabriela d' Araújo, 2005.

substâncias, como também podem prejudicar a leitura estética das obras. Dessa forma, através da utilização das coordenadas geográficas do edifício JMM e do programa SOL-AR 6.2, pudemos constatar que ventos leves a moderados incidem diretamente na sala quase o ano todo. Outra informação obtida com as mesmas coordenadas foi referente à incidência solar. Por meio dela, criamos uma simulação no programa SketchUp® para se ter uma melhor visualização dos locais em que a radiação direta é mais intensa e em quais períodos do ano. (Fig. 3.).



Fig. 3. Simulação da incidência solar na sala, feita no programa SketchUp®. Autora, 2020.

A respeito da condição climática da região, a localização próxima ao mar e a fontes industriais e urbanísticas contribuem para que haja altos índices de temperatura e umidade relativa, essa mantendo a média acima de 60% (Fig. 4.).

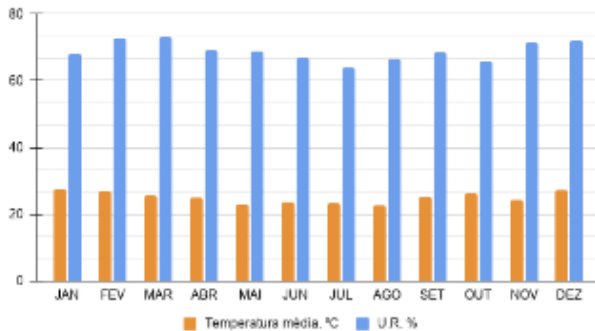


Fig. 4. Gráfico elaborado pela autora a partir de dados de 2020, obtidos da Estação meteorológica de São Cristóvão-RJ, 2021.

3.2 Condições ambientais internas

Sobre o ambiente interno do museu, nossa pesquisa não pôde chegar a um resultado definitivo, devido ao pouco tempo que tivemos de acesso. Contudo, durante dois meses, obtivemos informações pertinentes às condições climáticas e aos índices de iluminância da sala. Nelas identificamos semelhanças entre os valores médios de temperatura e de umidade relativa do

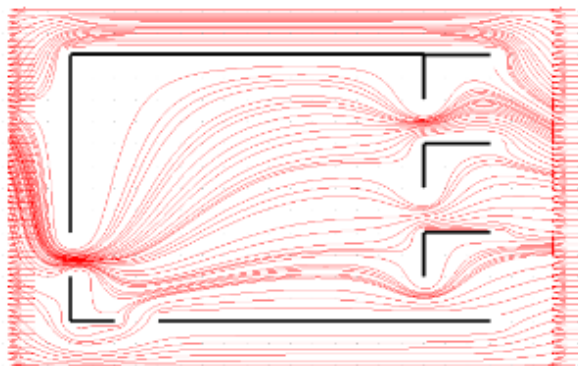


Fig. 5. Simulação da circulação de ar, feita no programa Fluxovento. Autora, 2020.

ambiente externo com os do ambiente interno; e quais são os pontos com elevado grau de incidência de luz natural. Com relação a circulação de ar, através de um esboço da planta baixa da sala, fizemos uma simulação da circulação dos ventos dentro do espaço no programa Fluxovento e verificamos as áreas com maior e menor fluxo de ar (Fig. 5.).

3.3 Análises físico-químicas e por imagens

No que tange à investigação das técnicas e dos materiais empregados pelo artista, assim como dos seus respectivos estados de conservação, constatamos inicialmente:

- No exame organoléptico e nas fotografias sob luz visível – intervenções inadequadas; possíveis danos ocasionados por agentes externos e pelo processo construtivo (Fig. 6.); diferenças estéticas que podem ser associadas às fases vividas por Mestre Vitalino; uso de componentes metálicos para estruturar elementos cerâmicos das peças, como também na composição escultórica; sujidades; manchas; perdas volumétricas e de policromia.



Fig. 6. Provável perda de coesão da cerâmica, ocasionada pela corrosão do elemento compositivo metálico. Autora, 2020.

- Na documentação por imagem sob luz UV – áreas nas cerâmicas com consolidações e

excessos de adesivos (Fig. 7.); possíveis materiais orgânicos e inorgânicos; sujidades; características da técnica do artista; provável eflorescência salina.

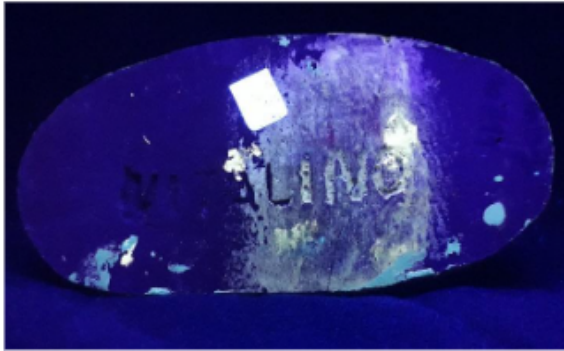


Fig. 7. Detalhe de excesso de adesivo na consolidação da cerâmica, sob luz ultravioleta. Autora, 2020.

- Na análise por fluorescência de raios X (Fig. 8.) – similaridades entre os elementos químicos constituintes das cerâmicas; composição dos elementos metálicos ser – majoritariamente – de ferro (Fe); semelhanças e diferenças entre as policromias, mas possível presença de uma carga de óxido de zinco em todas as tintas utilizadas.



Fig. 8. Análises por FRX utilizando o equipamento portátil TRACER IV da Bruker®. Benvinda Ribeiro, 2020.

4. CONSIDERAÇÕES

Nesta primeira fase da pesquisa, vislumbramos como o diálogo com outras áreas do conhecimento é importante para que a preservação dos bens culturais seja feita de maneira mais completa, englobando diversos aspectos nem sempre considerados pelos profissionais, mas que podem auxiliar em decisões preventivas.

Mesmo com a inconclusão de algumas etapas essenciais para uma proposição metodológica conservativa – dada as restrições de acesso por conta da pandemia –, foi possível ter conhecimento, sobre quais, e de que forma, os fatores externos podem interferir no edifício, na sala e, conseqüentemente, nas esculturas. Somado a isso, conseguimos obter, através das análises físico-químicas e por imagem, informações relevantes sobre a técnica construtiva do artista, a composição química da maioria dos materiais constituintes das obras e alguns dos danos e deteriorações visíveis e não visíveis a olho nu.

5. BIBLIOGRAFIA

APPELBAUM, Barbara. 2021. Metodologia do tratamento de conservação / Barbara Appelbaum; Mariana Gaelzer Wertheimer (coord.); tradução Karina Saraiva Schöder. Rio Grande do Sul: Editora Porto Alegre.

ICOM-CC - INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. Committee for Conservation. 2017. Definition of terms: museum. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_EN.pdf Acesso em: 10 jul. 2022.

MICHALSKI, Steffan. 2004. Conservação e Preservação do Acervo. In: BOYLAN, Patrick, J. (ed.). Como gerir um museu: manual prático. Paris: International Council of Museums: 51-90.

RIBEIRO, Benvinda de Jesus Ferreira. 2019. A preservação de acervos museológicos: o caso das esculturas no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura (PROARQ), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Fig. 1. Legenda. Não se esqueça do autor e data.

PAPERS | PONENCIAS | APRESENTAÇÕES



**Preservaciones y Conservaciones de obras bibliograficas de la
Universidad Católica San Pablo**
**Preservations and Conservations of bibliographic works of the
San Pablo Catholic University**

Henry Vilchez

Hello, how are you doing? Good afternoon.

My name is Henry Vilches, I am a restorer librarian responsible for the ancient collections and special collections of the Catholic University of San Pablo.

The reason for my presentation is to be able to explain a little the work we do within our university campus, on the conservation and preservation of the documentary collections and heritage that we have within the institution. Without further ado I will start sharing our work.

Well, we are going to talk about the preservation and conservation of the bibliographic works of the Catholic University of San Pablo. For this we will be able to say who we are? We are a University that for 24 years within the southern region, which is Arequipa properly we have housed in the central library, a series of heritages of main collections and documentaries about important people of the country. Also to tell you that the year 2014, as a result of the expansion of the central library, we were given. the archive of letters and documents of the former president Don José Luis Bustamante, so we have the work on the conservation and preservation of that collection. This takes us to the initiative of projects, being carried out from that date. But to have an awareness about how to recover a heritage legacy, we had to do four important steps, dissemination, exhibitions, projects and agreements, each one of these has been contributing to the awareness not only of university students, but also of teachers, researchers and the public. It has been palpable through publications within what we are main beings of our city.

Here we can appreciate in a graphic or rather photographic way, about the works that we have

been doing during these periods, not the museographic exhibitions of books referring to all the heritage that is within the institution so that it generates awareness and also about what the next works that were going to be reviewed, we have also made illustrative showcases to show the processes.

From the book so that the students have what is the appreciation, the care and above all, what is how the books are developed, in this case also developed themes of inks, use and classification. Museographic exhibitions were also held through illustrations contained in these ancient books. Such is the case that it became a reference theme of Peru, present past and beginning of the Republic, with illustrations of Huamán by medal, the machine. Compañeros and Pancho Fierro.

Each 1 provides a visualization of our country in a historical YY way of the situational context. Also the presentation of some books of historical content within our University. But the importance of safeguarding our heritage will be developed in several approaches, mainly in the formation of old funds, following national and international guidelines, the special and patrimonial collections external, due to the delivery of collections of own authors, donations of national and international personalities since their moment of Foundation of the University, books and special collections have been delivered that have been investigated and that they have given a contribution.

He has also bequeathed heritage. And digitalization and through short and long-range projects that some have lasted until 2018.

The heritage rescue projects that we have

developed in that stage towards digitization is from the epistolary of former president Don José slightly, which is digitization and cataloging of the newspaper El deber también era republicano.

The cataloging of the library of the Convent of Recoleta, the digitization of the collection of Father Belly. Our importance has been to preserve and conserve, before restoring. We have always bet that effective treatments avoid an economic risk and also the alteration of some materials, because our reality of public and private libraries are not the same. However, we have to generate a continuous development mechanism for the formation of preservation, the transfer of digital has been given to us as a way. Perpetual to preserve the collective memory and this is due to the result that we have also won projects in developing digitization teams. It is in the in what is acquisitions, to avoid deterioration because of manipulation. We are aware that there are books that, due to their dating of antiquity, have to be preserved and these are made through digitization to show the public and the other to preserve it within the heritage spaces that we have within the campus.

That implies a continuous control because we have these bibliographic materials, we develop continuous processes of improvement of continuity for the preservation and conservation in all areas and spaces, both shelves and archives and as other elements to safeguard, develop policies with heritage care, because we are aware that as time goes by we have to develop new criteria for conservation.

The Codis project that we have been participants and winners that involves 3 countries thanks to Erasmus Plus. This project is being given to 3 countries such as Mexico, Bolivia and Peru. Properly. This project includes the equipment of the restoration laboratory, which will help us to generate new amplitudes of development of criteria for the restoration, conservation and restoration itself, of the bibliographic materials. It should be remembered that in South America the issue of paper conservation is almost novice, little known and above all, that it is one of the most important parts of preserving the collective

memory of the history of each country.

The trainings are also contemplated within the Codis project for the help of heritage safeguarding. This project is taking place in two cities in Peru such as Piura, with the University, with the University of Piura. And in Arequipa, with the San Pablo Catholic University, both institutions will generate this project of help and safeguarding for the other institutions. It will also contribute as topics related to the investigations of projects in documentary subject.

What research are we developing? Well, we are developing topics properly for conservation research, such is the case that we are investigating what organic inputs are for the safeguarding and non-alteration of products in a patrimonial nature.

This is the case that we are using and investigating what is the garlic napurí for the disinfection and disinsection of patrimonial materials, the use of the acts, which is a distinctly Andean root.

That has pre Inca and Inca origin, which serves for cleaning and washing fibers without altering the product and without generating one of a biodegradation video. Once we are also using what is the issue of activated carbon, which is a very important element for the issue of cleaning and purification, Likewise, we are also developing studies of the application of nanoparticles for both projects, both cleaning and disinfection of materials involved in the issue of restoration.

To conclude, we want to tell you that also during the pandemic process, we have not been oblivious to the projects and above all, we have not stopped the work for the safeguarding of documentary heritage.

We have developed and continued with projects for preservation. Growth has made us creditors of this international project to preserve and continue to maintain our heritage.

We want to thank mainly all the participants of the event held in the Dominican Republic and those who are within communication within the countries communicating online.

We thank again the genetal association of preservation of America, Beatriz asco and all her team formed for this work.

We also want to thank AAA, the institution in which and I am that is the Catholic University San Pablo, for the participation of this event and that we know that at some point when we return to the presence of the city, we will get back together to be able to continue our Saturday projects.

On my part, thank you very much and keep having a good day.

PAPERS | PONENCIAS | APRESENTAÇÕES



Conservación de la biblioteca del Convento San Agustín, Primera Universidad de América

Conservation of the library of the San Agustín Convent, First University of America

Ramiro Endara Martín (Quito, Ecuador)

Ecuador un país pluricultural que atesora un rico Patrimonio Cultural que lastimosamente por el paso del tiempo así como por la falta de mantenimiento hoy se encuentra en proceso de alteración y deterioro requiriendo una gran inversión presupuestaria para su conservación y puesta en valor, esto, sumado a la falta de empleo en el área de la restauración hizo que naciera la idea de crear la Fundación Conservartecuador, ONG que viene trabajando desde hace 10 años en la salvaguarda del patrimonio cultural del Ecuador mediante la gestión de fondos de cooperación internacional para la ejecución de proyectos emblemáticos de rescate del patrimonio en riesgo. Fue creada con el fin de coadyuvar en la conservación del vasto patrimonio cultural que atesora el Ecuador, generando empleo y beneficiando al sector cultural del país, garantizando la perdurabilidad de los bienes intervenidos. La FCE se ha constituido a través de los años en un actor sustancial en los procesos de recuperación, conservación, restauración, y puesta en valor de bienes muebles e inmuebles del patrimonio cultural a nivel nacional. Actualmente la Fundación se encuentra ejecutando el Proyecto denominado: "CONSERVACIÓN EMERGENTE DE LA COLECCIÓN EMBLEMÁTICA DE BIENES DOCUMENTALES DE LA BIBLIOTECA DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN DE QUITO", un proyecto interdisciplinario gestionado por la FCE gracias al financiamiento y sensibilidad del Fondo del Príncipe Claus de Holanda, quienes ya habían trabajado anteriormente con la FCE en el proyecto de Rehabilitación Emergente de la Torre del Reloj Público de Calceta, posterior al terremoto del año

2016

La Comunidad Agustina solicito a la FCE su ayuda ya que la biblioteca estaba en muy malas condiciones, los libros y manuscritos no estaban protegidos debidamente y los efectos del tiempo y la humedad habían dañado gran parte de la colección.

Como Director Ejecutivo de la Fundación Conservartecuador, es un honor y un privilegio ejecutar otro emblemático proyecto de rescate y salvaguarda documental contando con la confianza tanto del organismo filántropo FPC, de los custodios de la Comunidad Agustina y del INPC, quienes aprueban y apoyan la ejecución del proyecto una vez constatado el seguimiento de normas y procedimientos técnicos de conservación de documentos por de la Fundación Conservartecuador.

Para el proceso de intervención la Comunidad Agustina ha asignado un amplio espacio dentro del Convento para que sirva como Taller de Patrimonio Documental y Gráfico donde actualmente se ejecutan los procesos de conservación restauración de verdaderas reliquias documentales entre ellos uno de los pocos libros de coro conservados reflejo de la práctica litúrgica desarrollada por la Universidad San Fulgencio en 1600, Dicho cantoral, como también se denominan los libros de coro, es dedicado a la celebración de la "Fiesta de San Agustín".

Es fundamental preservar este valioso patrimonio documental del Ecuador, por ello estamos enfocados en su salvaguarda y recuperación con el fin de convertir a esta Biblioteca en la más importante de Sudamérica, ya que posee

ejemplares únicos, de mucha importancia histórica y cultural para el mundo, son valiosos por su edad, contenido, originalidad y rareza, de relevancia mundial, en el que se encuentran libros incunables y cantorales, estos libros constituyeron gran parte de la historia de nuestro país, han sido uno de los vehículos más importantes de transmisión de la cultura y es precisamente esta Biblioteca del Convento de San Agustín considerada como la más valiosa del Ecuador por sus colecciones, representan los primeros descubrimientos de papel y las primeras formas de comunicación masiva. Estos manuscritos eran elaborados con pergamino o cuero, materiales que se aplicaban para la elaboración de las encuadernaciones. Los primeros fueron hechos con piel de cordero recién nacido o antes de nacer y los otros se fabricaban con cuero de ganado. Las hojas eran hechas a base de fibras naturales muy resistentes, "por eso duran hasta hoy"

Un Bien Patrimonial tan complejo como es un libro Cantoral, no se puede intervenir sin antes contar con un equipo interdisciplinario de profesionales con amplia experiencia expertos en restauración de papel - pergamino, 1 bibliotecólogo, 1 musicólogo, 1 experto en lenguas clásicas, 1 historiador de arte, 1 fotógrafo y 1 digitalizador, quienes ejecutamos un proyecto modelo a seguir. Respecto a las labores que conciernen a este proyecto, los restauradores primero seleccionamos revisan si los libros tienen foliación, seguidamente se inicia el registro en cuanto a técnica de manufactura, y alteraciones de cada obra, para proponer intervenciones puntuales, "Durante esta labor se determina el estado de conservación de los tomos a fin de conocer si requieren alguna restauración, o si presenta un ataque de hongos o un problema estructural que puede dañarlos aún más. Seguidamente se realiza la limpieza hoja por hoja con ayuda de una brocha y una aspiradora, en este proceso los especialistas se cubren con trajes especiales para protegerse de las partículas nocivas a la salud que desprenden los documentos antiguos. Luego se hace un registro meticuloso de la técnica de manufactura

"Este trabajo se inició el 5 de Junio del 2017 y se prolongará hasta el 5 de octubre próximo, ya que

se tiene contemplado atender toda la colección emblemática de la biblioteca, compuesta por 300 libros; cada mes se trasladará un lote de 75 libros por mes que son volúmenes novohispanos y europeos considerados parte de la colección más importante en su tipo que resguarda el centro histórico de Quito

Son 32 libros de coro, que miden aproximadamente 60 cm de ancho, casi 1 m de largo y su espesor oscila entre los 10 y 15 cm; se componen de alrededor de 100 folios de pergamino escritos a mano con tinta vegetales, y las letras capitulares son de gran tamaño y están decoradas e iluminadas profusamente con datos iconográficos e iconológicos de la época colonial, estas obras pesan entre 20 y 30 lbs fueron cosidas con hilos gruesos, y las tapas de madera con recubrimientos de piel tienen herrajes y punteras de metal; su tamaño se debe a que tenían que ser vistos por todas las personas que conformaban los coros catedralicios, además de su riqueza artística, los libros de coro resguardan un legado musical de gran trascendencia como el canto gregoriano o llano —música vocal tradicional de la liturgia cristiana inscrita en latín—, y la melodía polifónica creada por destacados compositores europeos y novohispanos.

"Tomando en cuenta el formato, la antigüedad y el constante e intenso uso al cual fueron sometidos estos libros, llama la atención el estado de conservación de los textos y las iluminaciones. En algunos casos las encuadernaciones sólo presentan abrasión en la piel, en otros casos se observan deterioros estructurales, los que se derivan del peso y el manejo al cual estaban expuestos".

En este lote tenemos un caso excepcional, se trata de un libro de origen latino, de la primera mitad del siglo XVII —el más antiguo de este compendio—, que presenta hojas de pergamino con motivos antropomorfos de colores.

Finalmente, un especialista realizará el registro fotográfico detallado de cada uno de los volúmenes (hojas, tapas, herrajes); permitirá por primera vez dar a conocer el contenido de estas obras, ya que la idea es que con este material se conforme un

catálogo digital de alta resolución que más adelante esté disponible al público, lo que permitirá un mayor alcance de estos materiales cuyo uso es restringido.

Con este tipo de trabajos, la Fundación Conservartecuator establece una política de atención a los acervos que tiene el patrimonio de Quito, no sólo en materia de conservación sino para estabilizar, registrar y difundir las colecciones de documentos antiguos; además de que esta labor sea la génesis de futuras investigaciones para ampliar el conocimiento del patrimonio documental del Ecuador, ayudando a enriquecer lo que hasta ahora poco y nada se sabe de los libros de coro en Ecuador.

La investigación sobre estos ejemplares a nivel mundial es incipiente, Ecuador ha empezado a hacerlo, por ello la importancia recae en que Ecuador está aportando una metodología de estudio para que se recupere un patrimonio que estuvo dormido por siglos.

La iniciativa privada es fundamental para la continuidad y desarrollo del proyecto, sin ella, el Estado y la Comunidad Agustina no podría cubrir las necesidades del país es por ello que invitamos a través de este medio para que nos ayuden en la revalorización de nuestro patrimonio y para el cual hemos desplegado la campaña "Adopta un Libro" esta iniciativa privada que convoca a la ciudadanía es muy importante para dar continuidad al proyecto, pues requerimos de mucha ayuda económica ya que la Biblioteca atesora 20.000 Volúmenes de libros que requieren ser restaurados y digitalizados, y en muestra a la gratitud del patrocinio se elaborará una placa del nombre de las empresas filántropas que nos brinden su ayuda.

POSTERS | AFICHES | CARTAZES



Preguntas de comprobación: clave didáctica para el Desarrollo docente virtual. Caso estudio desde la enseñanza del patrimonio documental
Verification Questions: Didactic Key for Virtual Teaching Development. Case Study from Teaching Documentary Heritage

Yorlis Delgado López (Cuba)

KEYWORDS | PALABRAS CLAVE

Question; didactics; teaching tool; virtual scenario; Covid-19; Documentary Heritage; Cuba
Pregunta; didáctica; herramienta docente; escenario virtual; Covid-19; Patrimonio Documental; Cuba

1. INTRODUCCIÓN

La realidad ignota de los tiempos que corren, ante la pandemia del Covid-19, hace que los docentes universitarios, con una creatividad absoluta, se inmiscuyan más en una realidad virtual, que rompe el rol tradicional de la educación presencial. Muchas y diversas son las experiencias que se muestran en la aérea iberoamericana para vincular la gestión docente con la internet, de manera que no se pierda el tránsito instructivo y el alumno se apropie de los contenidos y los demuestre desde su casa.

Esta propuesta, que tiene su esencia el analizar las premisas para que el profesor elabore, desde el inicio del curso, las preguntas de comprobación que le permita acreditar la adquisición de conocimiento por parte del estudiante. Se ilustra desde el diseño de la asignatura Protección jurídica del Patrimonio Documental en Cuba, que se imparte en el sexto año de la carrera Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico-Cultural en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, Cuba, desde la nueva realidad.

2. LA PREGUNTA DE COMPROBACIÓN

Las características de la pregunta según la deducción de las teorías actuales (Alfaro,1990: 25-55; Marina, 1993: 60-67; Nieto, 1994:102-107) son:

1. Permite medir el dominio de la disciplina
2. Facilita el ambiente de aprendizaje.
3. Se adapta a las estrategias, métodos y técnicas docentes.
4. Es motivadora.
5. Permitirá la evaluación de cada uno de los temas y la asignatura de manera general.
6. Permitirá mejor comunicación alumno-profesor.

Otra variante que se propone es la modelación de situaciones prácticas con similares características que impliquen por sí mismas la elaboración de contenidos por parte del estudiante. Esta variante permite una valoración integral del conocimiento adquirido, del estudio de la bibliografía y de la creatividad del escolar (Castro, 1999: 40).

3. RECOMENDACIONES PARA LA ELABORACIÓN DE LAS PREGUNTAS

El desarrollo de la capacidad para elaborar preguntas requiere autopreparación del profesor (Martínez; Castellano; Miranda y otros; 2004:7). Se recomiendan algunos ítems:

1. Evitar la imprecisión y la ambigüedad.
2. Redactar preguntas que pongan al estudiante en situaciones lo más parecidas posibles a las situaciones de su futura práctica profesional.
3. Se deben distinguir con claridad los distintos tipos de preguntas por sus objetivos para asegurarse que se sabe hacia dónde se dirigen sus intenciones al preguntar.
4. Utilice preguntas problemas, donde se le brinda al estudiante toda la información necesaria.
5. Utilice siempre preguntas con palabras tales como: explique cómo, critique, ejemplifique, valore. No inicie las preguntas con palabras como: qué, cuándo, enumere, pues solo llevan a la reproducción.
6. La pregunta no debe llevar implícita parte de la respuesta.
7. No preguntar a través de la negación.
8. La orden ha de corresponderse con la habilidad que se desea evaluar.
9. Las preguntas no ha de ser ni muy largas, ni muy amplias.
10. La pregunta ha de formularse de forma que muestre al alumno la dirección del razonamiento y no lo confunda. (Tandron. 2008: 10-152):

4. EJEMPLO DESDE LA ENSEÑANZA DEL PATRIMONIO DOCUMENTAL

La asignatura Protección jurídica del Patrimonio Documental en Cuba que se imparte en el sexto año de la carrera de Licenciatura en Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico-Cultural en el Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, facultad de la Universidad de La Habana, Cuba. A continuación, se ilustran un ejemplo.

Tema 2: Antecedentes legislativos a la protección jurídica del Patrimonio Documental en Cuba.

1. La protección jurídica del Patrimonio Documental en la etapa colonial cubana. Principales aportes.
- a. Martín era un cubano de negocios y quiso explorar los archivos correspondientes a los

tráficos mercantiles del gobierno en la Isla en 1880 para así, obtener ventajas comerciales. Analice si tenía la metrópolis regulada esta situación y bajo qué consecuencias.

La creatividad al elaborar las preguntas es el proceso cognitivo más importante. No obstante, el ejemplo es perfectible y lógicamente se debe cambiar constantemente el esquema de valoración y análisis pues, si no, se estaría negando en esencia este razonamiento.

5. CONCLUSIONES

Preguntar adquiere en valor meridional en la realidad de estos tiempos tan radicales y sublimes en que el mundo enfrenta una pandemia como el Covid-19.

Se pondera el papel de la pregunta de comprobación y su mejor uso a la hora de evaluar el contenido impartido o indicado por el profesor.

Las buenas prácticas en la elaboración del contenido a preguntar, con un enfoque práctico y didáctico del asunto, dan al traste con una mejor asimilación y valoraciones propias por el estudiantado y permitirán, a corto plazo, medir la creatividad y el conocimiento por parte del docente. El caso estudio de la asignatura Protección jurídica del Patrimonio Documental en Cuba muestra cómo, sin salir de las generales del programa, se inducen unas preguntas de comprobación acordes con los requerimientos planteado y que devienen en razonamientos efectivos por los alumnos.

5. BIBLIOGRAFÍA

Alfaro, María E. 1990. Aspectos prácticos del proceso de programación y evaluación. España: Documentación Social. Nº 81.

Álvarez, Carlos M. 1999. Didáctica de la escuela en la vida. Cuba: Pueblo y Educación.

Castro, Orestes. 1999. Evaluación integral. Del paradigma a la práctica. Cuba: Pueblo y Educación.

Labarrere, Guillermina y Valdivia, Gladys. 2001. Pedagogía. Cuba: Pueblo y Educación.

Marina, José A. 1993. Teoría de la inteligencia creadora. España: Anagrama.

Martínez, B et al. 2004. Reflexiones teórico prácticas desde las ciencias de la educación. Cuba: Pueblo y Educación.

Maura, Juan C. et al. 2008. Las preguntas, su importancia en la evaluación del aprendizaje. (<https://www.gestiopolis.com/las-preguntas-su-importancia-en-la-evaluacion-del-aprendizaje/>)

Nieto, Jesús M. 1994. La autoevaluación del profesor. Cómo puede el profesor evaluar su propia práctica docente. España, Escuela Española.

POSTERS | AFICHES | CARTAZES



Conservación de la Catedral de Santa María y San Julián de Cuenca: gestiones y desarrollo de un proyecto de recuperación de la integridad del monumento.

Conservation of the Cathedral of Santa María and San Julián de Cuenca: negotiations and development of a project to recover the integrity of the monument.

Lucía Fidalgo González, Eva Garde Jurado, María Vicente Rojas (España)

KEYWORDS | PALABRAS CLAVE

Cultural heritage; Conservation; Restoration; youth employment; European Social Fund; Cuenca Cathedral; Castilla la Mancha

Patrimonio Cultural; Conservación; Restauración; Empleo juvenil; Fondo Social Europeo; Catedral de Cuenca; Castilla-La Mancha

1. INTRODUCCIÓN

En el año 1902 la Catedral fue declarada oficialmente Monumento Nacional y en la actualidad está reconocida como BIC (Bien de Interés Cultural) según la legislación vigente, el nivel de protección más alto de la normativa española sobre Patrimonio. En su interior alberga obras de arte cuyo origen se distribuye a lo largo de ocho siglos de historia, todas de distinta naturaleza material, entre ellas: pinturas sobre tabla, lienzo, esculturas de piedra, madera, obras maestras de metalurgia y orfebrería. Muchas de estas obras de arte han sido restauradas y conservadas a lo largo de los años. Sin embargo, la abrumadora abundancia de bienes patrimoniales del templo dificulta la posibilidad de abarcar el completo de la colección.

Por este motivo, la Catedral de Cuenca presentó la solicitud para acogerse a las subvenciones previstas en la Orden 13/2018, de 3 de agosto de la Consejería de Economía, Empresas y Empleo del Gobierno de Castilla-La Mancha, para la financiación de proyectos para el empleo de personas jóvenes cualificadas, inscritas en el Sistema Nacional de Garantía Juvenil. Con este fin, el equipo directivo de la Catedral llevó a cabo la redacción de un proyecto de limpieza y

conservación para la preservación de la nave lateral izquierda, que era la que presentaba una mayor problemática. El proyecto fue aprobado en octubre de 2019 y se puso en marcha en noviembre del mismo año.

Este tipo de proyectos de conservación y restauración de patrimonio cultural no son un caso aislado dentro del marco común de la Comunidad Económica Europea. Bien es sabido, cómo la Unión Europea se sirve de la promoción y el desarrollo cultural como nexo de unión de sus integrantes y cómo para ello genera iniciativas comunes mientras procura mantener y promocionar la identidad y diversidad cultural de sus distintos estados miembros.

Así es, que hay establecidos una serie de fondos y organizaciones que se dedican a regular las financiaciones aportadas a cada proyecto. En concreto, el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) es un gran apoyo para la protección y promoción del patrimonio regional y local, y es este, el que participó en gran medida en la financiación del proyecto del que hablamos. Mediante este fondo se han llegado a promover grandes iniciativas en el ámbito de la protección y conservación del patrimonio como los trabajos en el yacimiento de las Termas de Diocleciano con el

proyecto STORM o los estudios de las ciudades de Gubbio (Italia) y Heraclión (Grecia) dentro del proyecto HERACLES. Estos proyectos y muchos otros como el nuestro, se encuentran integrados en Horizon 2020 (el programa de investigación e innovación diseñado hasta esa fecha). Actualmente el que se está desarrollando es el llamado Horizon Europe.

Obtener esta subvención y ejecutar este proyecto fue esencial para el templo, pues cuenta con más de 130.000 visitantes anuales, lo cual estimula la vida cultural, turística y económica de la ciudad. Según los estudios estadísticos realizados por la Universidad de Castilla-La Mancha, la Catedral genera un negocio de 14.000.000 de euros en la ciudad de Cuenca y por tanto en la región.

2. OBJETIVOS

El objetivo de este proyecto consistió en proporcionar experiencia profesional durante un año a tres jóvenes recién graduadas en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, para llevar a cabo la ejecución de un proyecto de limpieza y conservación centrado, fundamentalmente, en la nave lateral izquierda de la Catedral y siempre bajo la supervisión de un equipo altamente cualificado.

3. METODOLOGÍA

Este proyecto ha consistido principalmente en el mantenimiento y conservación de una de las zonas más castigadas de la catedral a lo largo de los años, la nave lateral izquierda, la cual presenta agentes de deterioro bastante graves, producidos mayoritariamente por humedades, entre otros muchos. Nuestra labor, por lo tanto, ha consistido en minimizar y paliar estas alteraciones, estudiando cada obra de forma individual y también en el conjunto en que se engloba, eligiendo el tratamiento más idóneo en cada caso. A continuación, se expone la estructuración del proyecto y su desarrollo:

- Realización de los estudios previos tanto del espacio de trabajo como de las obras de arte a tratar. Esto implica la observación directa de las alteraciones y sus causas, y la consiguiente profundización en los análisis y documentación de estos problemas, diseñando una propuesta de restauración en caso de que un tratamiento de conservación no fuera suficiente. Así pues, para cada objeto o espacio se elaborará un informe de conservación descriptivo y gráfico que comprenda de forma detallada las patologías que estos presenten.
- Revisión de las propuestas por parte del conservador jefe de la Catedral. Las restauradoras presentarán diversas propuestas para llevar a cabo los tratamientos de conservación y restauración de cada pieza y serán aprobadas antes de decidir cualquier metodología. Los tratamientos se basarán en los criterios éticos de base aportados por la Definición de la Profesión del ICOM-CC y en el Código de Ética para Museos del ICOM.
- Instalación de sistemas de medios auxiliares que permitan la intervención de la obra in situ siempre que sea posible.
- Redacción de un informe final que contenga la documentación gráfica correspondiente junto con los tratamientos llevados a cabo sobre cada obra. Finalmente se añadirá un anexo en el que se redactarán una serie de recomendaciones para la correcta conservación de las piezas intervenidas.

Las imperativas necesidades del templo llevaron a lo que se pudiera considerar un imprescindible en los museos y centros culturales pero que, por desgracia, a veces no es considerado del mismo modo en los lugares activos de culto. La existencia de personal cualificado encargado de su supervisión y auditoría debería ser un requisito imprescindible en bienes de esta importancia y características.

4. CONCLUSIONES

Tras la ejecución y exitosa realización de este proyecto consideramos necesario concluir con una serie de hechos por los cuales son reseñables este tipo de iniciativas.

La finalidad de este proyecto se basa en la conservación tanto activa como preventiva del templo y las obras que alberga. Esta propuesta nació en el interior del organismo que posee, gestiona y hace uso del edificio con el fin de preservar y salvaguardar un patrimonio común. Estimamos esta iniciativa como ejemplar y sostenemos que su difusión puede servir de inspiración para otros proyectos de características similares. En este caso las ineludibles necesidades de la catedral generaron un básico en museos y centros culturales pero que, por desgracia, a veces no son considerados del mismo modo en los lugares activos de culto.

La financiación de este tipo de actividades dedicadas a la preservación del patrimonio no es siempre sencilla. Muchas veces es necesaria la búsqueda de fuentes de financiación privadas a las que hay que añadir el apoyo de organismos públicos. Que el crédito de este proyecto haya sido subvencionado íntegramente con dinero público, tanto a nivel regional como europeo, nos muestra cómo existen más posibilidades económicas para llevar a cabo este tipo de aspiraciones de las que en su día uno pudo llegar a pensar.

También debemos reseñar el gran aporte que plantea el carácter educativo y profesionalizante de esta iniciativa. El trabajo directo con la obra y la dinámica de este proyecto han permitido que estas egresadas lograran un mayor nivel de autonomía y profesionalidad, mientras que profundizaban en un mayor conocimiento de la naturaleza de las piezas, sus valores y significados, generando y resolviendo cuestiones derivadas de los propósitos de su intervención, los instrumentos a su disposición y la finalidad de su labor como conservadoras y restauradoras.

En tiempos de crisis (como la pandemia de COVID-19) el sector cultural y creativo puede convertirse en el motor de la resiliencia y la reactivación

económica y social. Los museos, las instituciones culturales y los artistas son ahora un potente agente para una reactivación de carácter multisectorial y verdaderamente integradora.

POSTERS | AFICHES | CARTAZES



Coleções especiais, por que devemos preservá-las?: reflexões acerca do conceito de patrimônio bibliográfico
Special collections, why should we preserve them?: reflections on the concept of bibliographic heritage

Jullyana Monteiro Guimarães Araujo (Brasil)

Resumo

Em bibliotecas, coleções especiais são sempre um retrato de uma área do conhecimento, de um grupo, de uma instituição e, por serem valoradas de forma diferente das demais coleções dentro do acervo, são armazenadas à parte, e têm a sua preservação e segurança pensadas de maneira distinta. No entanto, as perguntas que devemos nos fazer é: por que essas coleções são especiais? A partir de qual critério podemos colocá-las nessa categoria; por qual motivo devemos preservá-las; garantir sua segurança?

O objetivo deste pôster é refletir a consideração de coleções especiais em bibliotecas como patrimônio cultural, e mais especificamente como patrimônio bibliográfico. Nesse sentido, o patrimônio é encontrado nos objetos que são valorados por indivíduos, grupos e/ou instituições, valores estes que estão relacionados a memória, identidade e história individual ou coletiva da sociedade. O patrimônio bibliográfico encontra-se nos escritos, sejam eles manuscritos ou impressos, que são parte desse patrimônio. Esses escritos foram produzidos para serem lidos, disseminados e discutidos, e em algum momento receberam valores que os tornaram patrimônio de um grupo e/ou instituição. É possível entender as coleções especiais em bibliotecas como patrimônio cultural, e mais especificamente patrimônio bibliográfico, a partir dessas valorações que os indivíduos, grupos e/ou instituições podem – e devem – colocar sobre ela.

A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica em bases de dados e repositórios institucionais brasileiros e estrangeiros, resultando portanto em

uma revisão de literatura, a partir da qual foi possível chegar à consideração final de que conceituar as coleções especiais bibliográficas como patrimônio bibliográfico nos auxilia a entender tanto a sua formação como também a sua preservação a longo prazo, compreendendo que essas coleções devem ser criadas e preservadas considerando a relação patrimonial entre coleção, público e instituição.

1. INTRODUÇÃO

As coleções especiais são definidas pela Universidade de Glasgow (Reino Unido) como “Livros ou arquivos considerados importantes (ou ‘especiais’) o bastante para serem preservados para gerações futuras” (GLASGOW, [20-?], online). Essa definição, considerada bastante relevante apesar de inicial em sua generalidade, levanta as questões que norteiam esse trabalho: que critérios podem ser adotados, isto é, a partir de qual entendimento podemos considerar um conjunto de livros ou arquivo como especial? Além disso, por qual motivo devemos preservar essa coleção, garantir sua segurança e salvaguarda?

Consideramos que as coleções especiais precisam ser vistas a partir da identidade social que refletem, na “ressonância” e “aderência” que despertam no usuário (GONÇALVES, 2005; BORGES; CAMPOS, 2012). Entra, neste ponto, a noção de patrimônio e patrimônio bibliográfico, que discutiremos adiante.

Dessa forma, buscamos aproximar os conceitos de “patrimônio bibliográfico”, “coleções especiais”, e “preservação”, que foi possível a partir de uma pesquisa bibliográfica em fontes on-line com palavras chaves pré-definidas.

3. O que entendemos por patrimônio (bibliográfico)?

A palavra “patrimônio” deriva do latim “patrimonium” e nos lembra “a ideia de posse, associada às noções de herança e legado, [...] que eram transmitidas geracionalmente” (ARAÚJO, 2019, p. 52). Portanto, não estava inicialmente ligada à cultura, aos “tesouros ou obras-primas” – esta concepção, aliás, só surge a partir da Revolução Francesa, no século XVIII (SOUZA, 2017; ARAÚJO, 2019).

A partir de então, o patrimônio pode ser compreendido ao considerarmos os significados que os indivíduos colocam sobre objetos, que passam a ser culturais e transmitidos geracionalmente. Assim, o patrimônio bibliográfico “[...] é constituído por um tipo de documento com características próprias, fundamentalmente determinadas por sua informação de caráter bibliográfico, [...]”. Além disso, eles representam a identidade cultural de uma comunidade, sociedade e/ou nação (JARAMILLO; MARÍN-AGUDELO, 2014, p. 428).

O patrimônio bibliográfico é, portanto, uma tipologia do que entendemos por patrimônio, e diz respeito aos documentos escritos, sejam manuscritos ou impressos, independente da forma de apresentação mas preferencialmente em suporte papel e semelhantes, como papiro e pergaminho, que foram criados por e/ou para um grupo, comunidade, sociedade e/ou nação, e que, valorados por esses indivíduos e/ou instituições, representam a sua identidade, memória, e/ou história – a sua cultura.

4. Coleções especiais: patrimônio bibliográfico e preservação

As coleções especiais em bibliotecas são formadas a partir de uma diferenciação entre as coleções correntes/gerais e um determinado conjunto de itens que passa a ser a coleção especial, que a partir disso tem a sua salvaguarda e acesso pensadas de maneira distinta.

Neste momento, podemos afirmar que considerar o livro ou arquivo dentro de sua relação patrimonial com o público que se deseja atingir é essencial para que o conjunto de itens denominados como especial tenha mais sentido dentro do contexto em que está inserido. As coleções especiais devem possuir “ressonância’ junto ao seu público”, ao “[...] evocar no expectador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais [...] emergiu e das quais [...] é representante” (GREEMBLAT, 1991, apud GONÇALVES, 2005, p. 19) e também “aderência”, que é “relativa ao grau maior ou menor de relevância para um sujeito pertencente ao contexto de determinado bem” (BORGES; CAMPOS, 2012).

Pensar as coleções a partir da valoração patrimonial significa refletir as perguntas “por que essa coleção é especial?” e, principalmente, “para quem essa coleção é especial?”. É necessário definir o que essa coleção representa e saber para quem ela representa, e verificar se essas duas variáveis estão conectadas.

A preservação das coleções especiais também pode ser considerada a partir do conceito de patrimônio – nesse sentido, para que ela possa cumprir seu papel patrimonial, é preciso que esteja preservada e também que ela possa ser acessada, pois é necessário que as coleções especiais sejam conhecidas por aqueles para quem pretendemos que ela represente um patrimônio. Assim, a preservação significa, ao mesmo tempo, garantia de boas condições físicas, e também de acesso.

Por fim, se podemos afirmar que a coleção especial é o patrimônio de alguém, este é um motivo para que ela seja salvaguardada pelo tempo em que a valoração patrimonial atribuída a ela ainda seja válida.

5. Considerações finais

Consideramos que as coleções especiais devem ser formadas por motivos além da idade de seus itens, neste sentido, ela é mais do que livros ou documentos “muito antigos” que, por esta razão apenas, se tornam raros e formam coleções especiais.

É necessário considerar essas coleções enquanto patrimônio bibliográfico, a partir de uma valoração patrimonial que garanta a sua ressonância e aderência com os usuários que pretende representar e que irá garantir também a sua preservação e salvaguarda para as próximas gerações.

UNIVERSITY OF GLASGOW. What are Special Collections. Glasgow, United Kingdom, [20-?]. See at: <http://www.gla.ac.uk/services/specialcollections/whatarespecialcollections/>.

5. Referências bibliográficas

ARAÚJO, Bruno Melo de. 2019. Entre objetos e instituições: trajetória e constituição de objetos de C&T das Engenharias em Pernambuco. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro.

BORGES, Luiz C.; CAMPOS, Marcio D'Olne. 2012. Patrimônio como valor, entre ressonância e aderência. In Encontro Anual do Subcomitê Regional de Museologia para América Latina e o Caribe – ICOFOM LAM, 21., 2012. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 2005. Ressonância, Materialidade e Subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, 11 (23), p. 15-36.

JARAMILLO, Orlanda; MARÍN-AGUDELO, Sebastián-Alejandro. 2014. Patrimonio bibliográfico en la biblioteca pública: memorias locales e identidades nacionales. *El profesional de la información*, 23 (4), p. 425-432.

PALMA PEÑA, Juan Miguel. 2013 El patrimonio cultural, bibliográfico y documental de la humanidad: revisiones conceptuales, legislativas e informativas para una educación sobre patrimonio. *Cuicuilco*, 20 (58).

SOUZA, Ingrid Lopes de. 2017. Patrimônio bibliográfico de C&T em universidades: proposta para formação das coleções especiais da Biblioteca Paulo Geyer. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia) – Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro.

POSTERS | AFICHES | CARTAZES



Preservação de Esculturas ao Ar Livre: Estudos de Conservação de “Recicláveis” da Galeria Curto Circuito do Rio de Janeiro

Sarah Corrêa Moreira de Sequeira (Brasil)

1. INTRODUÇÃO

Os bens culturais expostos ao ar livre sofrem cotidianamente com as ações ambientes, onde não são permitidas as ferramentas de controle de temperatura, umidade, radiação solar, chuvas, poluição, microorganismos, pequenos animais, atividades antrópicas e outras diversas influências capazes de alterar sua durabilidade.

No entanto, a presença desses objetos é de grande interesse para diferentes comunidades, pois buscam valorizar acontecimentos históricos e realizar uma apropriação artística desses lugares, ou seja, o andar pelo espaço público é essencial para se estabelecer uma relação com a memória e com os monumentos (Freire, 1997, p.124). Nesse sentido, existem dificuldades para sua conservação e o desafio de tomar decisões que não resultem em uma perda da função e significado da obra no seu contexto ao ar livre, especialmente nas esculturas moderno- contemporâneas (Pullen & Heuman, 2007).

Com base nessas questões, este trabalho tem o objetivo de apresentar os desafios para a preservação de “Recicláveis?” pertencente à Galeria Curto Circuito do Parque Tecnológico da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Assim, as pesquisas para sua conservação são realizadas a partir do monitoramento de dados de temperatura e umidade, análise das condições do solo e da proliferação de agentes biológicos e os efeitos que causam nos materiais que constituem a peça. A coleta desses dados é essencial para viabilizar as intervenções que poderão ser realizadas evitando que a mesma entre em processo avançado de degradação e seja perdida com o passar dos anos.

2. GALERIA CURTO CIRCUITO DE ARTE PÚBLICA

O Parque Tecnológico da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), localizado na Ilha do Fundão, na cidade do Rio de Janeiro, é um espaço que abriga empresas nacionais e multinacionais, além de laboratórios com o objetivo de gerar produtos e serviços inovadores para a sociedade. Em 2017 esse espaço inaugurou a Galeria Curto Circuito, em parceria com o projeto de extensão “Curto Circuito: Arte, Ciência e Inovação” da Escola de Belas Artes da UFRJ e empresas patrocinadoras. Essa galeria ao ar livre pretende transformar o Parque em uma área de experimentação da arte aliada à tecnologia e inovação. As obras de arte são selecionadas por meio de editais que os artistas podem apresentar seus projetos por toda extensão do Parque em exposição gratuita e aberta ao público.

Em 2019, foi criado o Núcleo de Conservação e Restauração da Galeria pensando na preservação das obras da Galeria, gerenciado pelo Laboratório de Pesquisas e Estudos para Conservação e Restauração de Esculturas (LaPECRE) e orientado pela Professora Dra. Benvinda de Jesus Ferreira Ribeiro. O Núcleo então propõe reflexões sobre as obras, pensando na sua materialidade e nas condições ambientais que influenciam o seu processo de degradação. Fundamentando as atividades no respeito pela obra, pelo seu significado e pela sua transformação ao longo do tempo, pensando no seu aspecto estético, mas especialmente no seu caráter social.

3. “RECICLÁVEIS?”



Fig. 1: “Recicláveis?”.
Fonte: Galeria Curto Circuito, 2018

“Recicláveis?” (Fig. 1) é uma intervenção de arte pública, produzida em 2018 por Thales Valoura. Constituída basicamente de polipropileno e ferro, remete à quatro lixeiras de coleta seletiva, onde cada lixeira é identificada com adesivos de Machismo, LGBTfobia, Racismo e Outros. Acima da lixeira, uma placa dizendo “Descarte aqui seus preconceitos” estimulando a interação do público para refletir acerca de preconceitos ainda existentes na sociedade contemporânea. O público poderá então, escrever preconceitos em placas de madeira, que se localizam em uma pequena caixa presa a um bloco de madeira e descartar nas lixeiras correspondentes.

4. DESAFIOS NA PRESERVAÇÃO DE “RECICLÁVEIS?”

O Rio de Janeiro possui altas temperaturas ao longo de todo o ano, com média anual de 26°C. A precipitação de chuvas apresenta elevadas taxas que se concentram no verão e são escassas no inverno (Centro de Previsão de Tempo e Estudos Climáticos, 2019). Além da temperatura, os índices de umidade relativa são altos, característica comum nos climas tropicais, a média de umidade relativa se mantém entre 77% e 80%.

Os polímeros presentes em “Recicláveis?” possuem uma alta resistência à abrasão e ao calor, mas apesar de serem termicamente favoráveis, a exposição a altas temperaturas durante longos períodos, poderá causar amarelecimentos e perda de resistência mecânica. Já o ferro é um material altamente degradado pelos fatores climáticos por conta de sua suscetibilidade ao processo de corrosão atmosférica, além de expandirem e contraírem com as variações de temperatura. Além disso, os poluentes gerados por veículos, indústrias e pelo descaso com a Baía de Guanabara que circunda a Ilha do Fundão, podem alcançar a intervenção dependendo da direção e intensidade dos ventos e chuvas ácidas.

Nesse sentido, os danos encontrados frequentemente na intervenção são: corrosão da trave metálica, perda de brilho nas áreas com exposição mais direta ao sol e o principal problema que é o descarte de lixo. O fato desta se confundir com uma lixeira comum, já era previsto pelo artista e faz parte do que se espera da interação do público. Mas o descarte de materiais desconhecidos cria um ambiente propício para a proliferação de agentes biológicos (Fig. 2). Para evitar isso, a equipe da manutenção e limpeza do Parque realiza a remoção periódica desses materiais, mas o desencaixe constante das tampas para essa remoção, acabou gerando um desgaste e desprendimento das partes laterais do objeto.



Fig. 2: Descarte de lixo em “Recicláveis?”.
Fonte: Sarah Sequeira, 2022

Portanto, a proposta de tratamento se estabelece com o monitoramento constante do estado de conservação, realizado pelo Núcleo de Conservação e Restauração da Galeria Curto Circuito, preocupando-se especialmente com os elementos que causam deteriorações mais rápidas. Pois apesar da deterioração ser inevitável e um grande desafio, a observação contínua pode evitar problemas mais graves.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da dificuldade em manter a intervenção artística conservada em um ambiente não controlado, a mesma deve permanecer no local projetado pelo artista e pela Galeria, enquanto houver interesse da comunidade.

Dessa forma, o monitoramento das condições climáticas e como isso afeta os materiais dos objetos é essencial para superar o desafio de manter preservados os bens culturais em ambientes externos e viabilizar ações de conservação e restauração que sejam eficazes e garantam sua salvaguarda para as gerações atuais e futuras.

5. Referências bibliográficas

Centro de Previsão do Tempo e Estudos Climáticos. 2019. Clima - Monitoramento Brasil. Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais.

Freire, Cristina. 1997. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: Annablume.

Galeria Curto Circuito. 2018. Recicláveis. Rio de Janeiro: Parque Tecnológico da UFRJ

Pullen, Derek & Heuman, Jackie. 2007. Modern and Contemporary Outdoor Sculpture Conservation-

Challenges and Advances. The GCI Newsletter - Conservation. Getty Conservation Institute (22) (2): 4-10

Sequeira, Sarah. 2022. Particularidades na Preservação de Esculturas ao Ar Livre: O Caso de "Recicláveis?" de Thales Valoura. Rio de Janeiro: UFRJ