

Condiciones de préstamo: "Dont imitate, Dont inovate, just educate!!!", Una necesaria formación de los responsables de exposición

Benoit de Tapol

Resumen

Las exposiciones no se hacen hoy únicamente en los museos donde el gestor tiene el apoyo técnico de profesionales experimentados en conservación y restauración. Una preocupación doble ha motivado este artículo. De una parte la poca formación técnica de gestores y de otra parte la "americanización" de los protocolos que no corresponden a la realidad que vivimos. A partir de un repaso rápido de la evolución de los formularios de préstamo y de la difusión de los artículos sobre las recomendaciones de prevención a la luz, al clima y al transporte, ponemos de manifiesto el desfase que existe actualmente entre lo que se sabe y lo que se hace.

La tentación de un título en inglés ha sido demasiado grande. De hecho nuestro mundo de la conservación restauración es muy permeable al vocabulario anglófono y deberíamos reflexionar sobre sus implicaciones. En los despachos donde se gestionan las exposiciones hay que reconocer que la literatura especializada en castellano esta cruelmente ausente. Eso explica quizás que leemos mucho en inglés y que copiamos ideas en vez de digerirlas, absorbemos mas que reflexionamos. La irrupción de documentos de gestión de exposiciones creados por Estados Unidos literalmente traducidos al castellano me han decepcionado y han motivado esta reflexión sobre lo que tendría que saber un gestor de exposiciones para desarrollar con todo conocimiento de causa la parte mas técnica de su trabajo.

La avalancha de exposiciones de las últimas décadas con una motivación mas "de embajada" que científica esta usurpando a los profesionales de museos sus prerrogativas. Paralelamente la inflación de documentos administrativos transforma estos departamentos en unos crecientes secretariados desligados de la obra en cuanto a mensaje y a materia.

Los gestores de exposición, los "registers", provienen generalmente del campo de la historia del arte o de la documentación, algunos tienen carrera en gestión y dominan generalmente el Inglés y el francés. Se forman realizando su trabajo diario y afrontando las problemáticas a medida que aparecen. Es un trabajo de organización sometido a un "dead line" con el respeto de un calendario y un indispensable dialogo con los departamentos de financiación, promoción, restauración, mantenimiento, publicación, conservación y arquitectura, sin contar las empresas colaboradoras externas.

Si los ingleses les quieren responsables del registro y gestores de exposiciones, los franceses se decantan por tener técnicos en control de movimientos y conservación preventiva asociados a la gestión de exposiciones.

El objetivo del artículo es concienciar a las personas que organizan exposiciones temporales y que no han tenido una formación técnica, reciclarse en este campo donde la literatura especializada existe. No es más aceptable que algunos departamentos de grandes museos del estado confundan 60 Lux con 60 % o 60°C y no sepan de donde están extraídas estas recomendaciones y porque las aplican. El colmo es cuando se justifican comentando que lo hacen como en el Smithsonian. Copiar valores sin entender en que contexto se emplean y lo que significan puede tener consecuencias terribles sobre los costes de la exposición, tender a minimizar los problemas y rozar las catástrofes o simplemente hacer el ridículo.

Para que los gestores de exposiciones se sitúen en la evolución de las recomendaciones y el “saber hacer” útil al ejercicio de su profesión me pareció interesante cruzar datos sobre la evolución de los formularios de préstamo entre 1960 y 2002, y la aparición de publicaciones nacionales e internacionales que vulgarizan los conocimientos científicos sobre la fragilidad de las obras (clima, luz, manipulación y transporte). No perderemos de vista el objetivo número uno, la identificación de los criterios que pueden orientar la política de préstamo de una institución.

1. 1950-1979: los años de publicación de las primeras recomendaciones ambientales con poca repercusión en la gestión de los préstamos.

No es corriente encontrar en las fichas de préstamo de los años 60 algunos detalles sobre las condiciones de conservación de las obras antes, durante o después de la exposición.

Un formulario del año 1961 de Arte románico revela que existía, en algunos casos, una pregunta refiriéndose al estado de conservación de la pieza. En este mismo documento hemos encontrado una pregunta pidiendo la justificación sobre los criterios de atribución de la obra. Es un elemento que ha desaparecido de los guiones del 2002.

Otro formulario del año 57 propuesto por la comisión del ICOM para las exposiciones internacionales artísticas propone que se estipule el programa de la exposición y los resultados científicos esperados, insistiendo sobre la necesidad que tal préstamo enriquezca la historia o la historia del arte.

Un segundo formulario bilingüe de 1970 para un préstamo a exposición internacional, organizada por el consejo de Europa, en Malta, hace aparecer una pregunta directa sobre eventuales defectos en el estado de conservación de la obra. Un informe acompañando la ficha revela otras preocupaciones sobre la manipulación y las condiciones de conservación, reservando un apartado sobre la necesidad de tener dos correos para acompañar la obra, recordar la necesaria climatización de la sala y proponer un protocolo de seguridad.

¿Que podía saber un organizador de exposiciones durante este periodo?

El libro más famoso de la segunda mitad del siglo XX es sin dudas el de Plenderleith publicado en Londres en 1957 con el título *Conservation of Antiquities and Works of Art*, pero quizás el más difundido fue el de la UNESCO de 1954 bajo el título *Las técnicas de protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado* por H.Lavacher y A.Noblecourt. En ambos textos se ofrecen recomendaciones para las exposiciones de obras de arte con un arco entre 15°C-24°C de temperatura y 50%-65% de HR, para el primero y un arco de 16°C-24°C y 40%-63% para el segundo. Los criterios sobre los cuales se basan estas recomendaciones no están siempre expresados claramente. El nivel de temperatura está relacionado con el confort humano y no con la protección de las obras de arte. En cuanto a la humedad se precisa que por encima de 68% hay riesgo de crecimiento de microorganismos y por debajo de 40% hay posibilidades de deshidratación y fisuras de los objetos. Otros artículos ofrecerán valores cada vez más restringidos.

La revista *Museum*, en su número 13 de 1960 de Plenderleith, H.J, Philippot P hace eco de la necesidad de controlar el clima con el título "Climatología y conservación en museos". En *Studies in conservation* de 1966, Padfield habla del control de la HR y la polución en las vitrinas y en los marcos. En 1967 se publica los resultados de "London Conference on Museum Climatology".y en 1975 los españoles J.M Cabrera y AM Cifuentes publican "Climatología en el museo del Prado" (Venecia) .

Hay que esperar 1978 para ver aparecer la "Biblia" de la conservación preventiva con el libro *The Museum environment*, de G.Thomson. El mismo año R.M. Organ profundiza el tema con su publicación "Some tools for the lenders and borrowers of humidity- sensitive objects" (ICOM Zagreb).

¿Que difusión han tenido estas publicaciones?

En Barcelona los primeros actos del congreso del ICOM entran en la biblioteca de Arte de Cataluña en 1979 y el G.Thomson en 1988, diez años después de su publicación.

Paralelamente, a los trabajos sobre el control del clima, es R.L. Feller que en 1964 llaman la atención sobre los efectos nefastos de la luz con su artículo en la revista *Museum*, "Control de los efectos de la luz sobre los objetos de museos". Este artículo será acompañado de los trabajos de G.Thomson, publicados en 1967 en *Studies in Conservation*, "Exposición anual a la luz en los museos". La publicación de la UNESCO de 1980 de E.Verner Jhonson y J.C.Horgan resume los conocimientos sobre la luz. Las recomendaciones para la exposición de los objetos de arte son las siguientes. Evitar la luz natural, ofrecer una iluminación baja cerca de 100 Lux, utilizar filtros absorbentes de ultra violetas sobre los tubos fluorescentes y evitar el calor de las fuentes incandescentes. Se recomienda estudiar mejor el fenómeno de envejecimiento a la luz dado que en la oscuridad ciertas pinturas se han oscurecido más que las que son presentadas a la luz.

Es también en los congresos del ICOM de Venecia en 1975 y de Zagreb en 1979 que aparecen criterios sobre manipulaciones y transporte con los artículos "Protección de las obras de arte durante el transporte" (Venecia) y el texto de Blackshaw y V.Daniels, sobre "Selección de materiales sanos para su uso en exposición y reserva"(Zagreb). Entre estas dos fechas Stolow, del ICC publica en 1977, con Butterworths, *Reglas de conservación para las obras de arte durante su transporte y exposición* y el mismo año parece en Madrid la publicación en castellano de M. Fuentes Losada titulada *El transporte aéreo de obras de arte*.

2.-1980-1989 los años de didáctica y de interrogación sobre las normas exposición con todavía poca repercusión sobre la gestión de los prestamos

Un informe de 1980 par una exposición de Picasso en Estado Unidos revela las instrucciones precisas y concretas que da el MOMA a la empresa de transporte para el embalaje y el transporte. El vidrio del cuadro será substituido por un metacrilato y la pintura conservara su marco. Los respectivos jefes de restauración de las dos entidades se desplazaran para hacer un "análisis crítico y fotográfico para asegurar el envío de la obra." Un documento escrito ratificara el estado de conservación de la obra antes del viaje. Un protocolo de seguridad ha sido puesto en marcha para la protección de la obra durante el transporte.

Estas medidas de precaución avaladas por este documento parecen bastante excepcionales. La lectura de diversos formularios de los años 1983, 1985 y 1987 de distintos museos importantes del país como de otros museos europeos no parecen tener en cuenta el estado de conservación de la obra y obvia todo tipo de preguntas relacionadas con luz, clima, transporte. No obstante encontramos en la documentación de la organizados un frase del tipo "cabe señalar que las piezas serán expuestas con las condiciones climáticas de temperatura y humedad relativa idónea y que estarán protegidas con pertinentes sistemas de seguridad". Este último pasaje hace pensar que existen condiciones ambientales ideales para cualquier obra.

¿Que se publica durante estos años sobre los temas de clima, luz y transporte relacionado con las exposición?

En los 80, los especialistas hacen un esfuerzo didáctico para un mayor puesta en practica de los conocimientos sobre el impacto de la luz del clima y del transporte en las obras de arte. Son los años de difusión de los conceptos y fenómenos de los modos operatorios para comprar, calibrar y usar los aparatos de medición y de control. Es en estos años que el ICCROM ofrece sus primeros cursos de Conservación Preventiva para conservadores de museos. G.de Guichen publicara *Aparatos de medición del Clima* y una versión española se publica desde el Ministerio de Cultura, por J.Herraez y M.A. Rodriguez Lorite: *Manual para el uso de aparatos y toma de datos de las condiciones ambientales en museos*, en 1989.

El articulo de G.de Guichen en el congreso del ICOM en Ottawa en 1981 con el titulo "Porque los conservadores no utilizan el gel de sílice o los tres usos de gel de sílice", pone de manifiesto la falta de conocimiento de este producto que permite recrear en exposición el microclima en el cual el objeto está conservado y evitar así choques

climáticos. En 1984, en el ICC de Ottawa R.H. Lafontaine redacta un documento muy práctico para permitir a los conservadores y restauradores el uso correcto del gel de sílice. Muchos otros artículos del principio de los 80 hacen hincapié a recomendaciones sobre la construcción de las vitrinas y aparecen numerosos textos sobre la climatización de los espacios expositivos como el de B.W. Morton, T. Padfield, B. Ramer, N. Stolow, en 1987.

El éxito del libro de G. Thomson, *The Museum environment*, permite su reedición en 1986, pero en 1987, una revisión de las recomendaciones climáticas hacen vacilar lo que se había transformado en normativas con el artículo de C. Antomarchi y G. de Guichen "Por un nuevo acercamiento a las normas en los museos" en el ICOM CC de Sydney.

A finales de los 80 aparecen nuevos aparatos para el control del clima, substituyendo el psicrómetro y el termohigrografo como explica el artículo de Stanisforth. S., Hayes, B., Bullock L. "Mediciones de temperatura y humedad relativa y el control en National Trust Houses". La miniaturización que permite la electrónica permitirán estudiar más precisamente la cinética de los intercambios del vapor de agua con los objetos de museo.

Los trabajos de Michalsky permiten clasificar los riesgos debido a fluctuaciones climáticas por cada tipo de objeto en función de su espesor, su porosidad y su consistencia. De esta manera aparecen recomendaciones más adaptadas a los objetos blandos, flexibles o duros. La preponderancia de las alteraciones mecánicas está matizada por datos sobre el envejecimiento químico de los materiales celulósicos. En la mitad de los 80 se intenta explicar el papel del agua en los procesos de crecimiento de hongos y de desecación empleando el vocabulario de agua de constitución, agua ligada y agua libre.

Las normas están cuestionadas pero los trabajos del ICC del Canadá con la difusión de las CCI notes puede haber influenciado la conservación europea hacia recomendaciones más bajas de humedad para la conservación de los materiales orgánicos. El 45% +/- 5% se generaliza a pesar de corresponder a unas recomendaciones para un país que puede tener hasta -40°C de temperatura.

En cuanto a la luz, el ICCROM monta una pequeña exposición itinerante sobre los efectos, las mediciones y las soluciones para el control de la luz en las salas de exposición. En *Studies in Conservation* de 1983 aparece el artículo de J. Bowman, J. Gilliland y B. Reagan, titulado "Filtered and Unfiltered Lights and their effects on selected Dyes Textile", indicando que existe una escala de sensibilidad a la luz dentro de los objetos sensibles como los colorantes.

Inglaterra siempre pionera en este campo organiza una conferencia en Briston el año 1987 sobre iluminación, en la cual destaca las 3 familias, muy sensibles (textiles, papel,

miniaturas, acuarelas), sensibles (pintura al oleo) y poco sensibles (madera, marfil..). Esta clasificación se tenía que fundir con la de R.Feller que nos había propuesto una escala de sensibilidad de los pigmentos en: fugitivos (colorantes amarillos), intermediarios (indigo sobre algodón, colorantes rojos), durables (indigo sobre lana, bermellon, rojo de plomo) y permanente (blancos, tierras cinabro, negos).

En la practica G. Thomson insiste sobre el efecto acumulativo de la luz que impide la recomendación de un valor fijo de Lux para un tipo de objeto pero de la necesaria combinación de la cantidad de Lux con el tiempo de exposición. A pesar de ser reconocido el efecto devastador de los ultravioletas, se recomienda iluminaciones que no superen 75 miW/L.

Hemos dicho que los 80 son los años de la didáctica y el tema de transporte se beneficia también de esta voluntad formativa. Un buen ejemplo es el libro con dibujos de N.Stolow, *Conservación y exposición: embalaje, transporte, almacenamiento y consideraciones ambientales* del 87 con Butterworths o *The care and handling of Art objects , practice in the Metropolitan Museum* de M.Shelley tambien de 87. Un artículo "La conservación de las obras de arte durante su transporte y su exposición" se publica por la UNESCO en Museos y Monumentos.

3.-1990-2000 los años de relectura y comprobaciones con algunas repercusiones sobre la gestión de los prestamos

A partir de los 90 parece un formulario de préstamo ampliado con el uso de criterios para "las condiciones especiales requeridas para el transporte y manipulación de la obra". Además este formulario esta acompañado de un documento de condiciones de préstamo en el cual se especifica la higrometria que tiene que tener la sala, la temperatura y la cantidad de Lux y Ultravioletas máximo, la exigencia de un camión climatizado y una rápida descripción del embalaje y de transporte. Por fin un tercero y un cuarto documento indica el estado de conservación de cada una de las partes del objeto con una gráfica donde se ubican los defectos encontrados, y un cuestionario sobre el estado de la instalaciones.

La publicación en Washington de la conferencia *Art in Transit* del 91 tendrá muchas repercusiones no únicamente en el campo del embalaje y transporte de las obras de arte pero también permitirá entender la relación de estabilización de la humedad relativa en los espacios pequeños como las cajas o los marcos vitrina. El artículo de N Kamba y T. Nishiura sobre "Cambios dimensionales de la madera en espacios pequeños y cerrados" presenta los riesgos que puede tener el gel de sílice en un embalaje estanco, que contiene un objeto orgánico cuando esta sometido a fuertes cambios de temperatura como puede pasar en un avión.

El primer congreso internacional de conservación preventiva, organizado por el ARAAFU en Paris en el 92 pondrá en evidencia el papel del soporte de los objetos y los

riesgos para los objetos de la contaminación interna generada por las pinturas colas y revestimientos nuevos durante el montaje de las exposiciones temporales.

En el congreso del ICOM en Washington, del 93, S. Michalsky vuelve sobre el tema de las recomendaciones de clima con un artículo titulado "Humedad relativa: un debate sobre los valores correctos e incorrectos". Este artículo recupera estudios científicos realizados en los años 30 y 50 y modifica seriamente los valores comúnmente aceptados de arcos de humedad relativa.

En este sentido hace eco a la publicación del ICCROM *El control climático en museos* de G.de Guichen y B.de Tapol sobre la necesidad de tomar en consideración al menos 4 factores para establecer el arco de HR recomendado: la naturaleza del material, su fabricación, su alteración y su CV climático.

El artículo T. Padfield, A. Robinson del 96, recupera el tema de la protección detrás de las obras y los intercambios paredes objetos, en "El clima detrás de las pinturas colgadas sobre un muro que da al exterior en la capilla de Ledeborg en Dinamarca", en el ICOM CC de Edimburgo.

S. Michalsky publica también sus propuestas de recomendaciones sobre la iluminación en el artículo "Toward Specific Lighting Guidelines", ICOM CC de Dresde en 1990. Su aportación está relacionada con las nociones de percepción y fatiga el 50Lux que gusta tanto a los conservadores. Hará más comprensible la relación entre el test de la lana azul y la contabilidad de las dosis de luz recibidas por los objetos.

En este sentido M.Bilz, D.Grattan investigan la medición por cúmulo de luz recibido con su artículo "The development of an Apparatus for studying the effect of light exposure on museum materials " en el ICOM de Washington del 93. En el congreso de Edimburgo de 1996, se publica "Daylighting dosage prediction for side lit interiors in Museum Galleries and historic building". El mismo año, J.Money, publica "Lighting requirements for conservators" en *Paper Conservators News*.

Durante los 90 los filtros de luz y los reflectores de infrarrojo han hecho muchos progresos técnicos lo que permite desmentir lo que se hacía en los ochenta, permitiendo ahora la exposición controlada de luz natural, como lo demuestra el artículo de J.J. Ezrati de 1996, "Uso de la luz natural en museografía" en el ICOM CC de Edimburgo.

Paralelamente, existe muchas investigaciones sobre las aproximaciones a la cantidad máxima de luz que puede recibir los colorantes fugaces que sean naturales (tejidos) y sintéticos (fotografía) y se ha reintroducido la categoría de los suprasensibles.

Se ha podido comprobar que una exposición dada, causa el mismo deterioro con relación al nivel de luz. Pero también se recuerda que como la relación entre el deterioro y la exposición a la luz no es siempre lineal, el doble de exposición no necesariamente provoca dos veces más deterioro. Es lo que puso en evidencia D.Saunders y J. Kirby J. "la luz induce el deterioro: investigación sobre el principio de reversibilidad" ICOM CC Edimburgo.

Los trabajos de P.J. Marcon publicados en *Art inTransit*, en Washington han sellado las bases teóricas y práctica del calado, aislamiento y amortización de los objetos en las cajas tomando en consideración el peso del objeto y de la caja, la fragilidad del objeto y la superficie de contacto entre el objeto y la espuma. Con su artículo de 1991 "una regla circular para la protección de los embalajes" se ha avanzado mucho, permitiendo establecer parámetros concretos en la protección de las obras de arte en cajas.

En España la conferencia organizada alrededor del traslado del Guernica ha permitido una apertura del debate con los conservadores y los responsables de exposiciones sin confinamiento a la diáspora de los restauradores y se ha podido ver la necesidad para los museos de establecer listas de obras suficientemente frágiles como para limitar sus movimientos. Recomendaría su lectura a los "profesionales de la profesión" como insistiría también para la relectura del artículo del 93 de J.Ashley-Smith J, N. Umney y D.Ford "Seamos honestos: los parámetros ambientales realistas para el préstamo de obras de arte".

Desde los 90 los trabajos en los museos están especializándose, creando nuevas atribuciones y pidiendo cada vez más competencias. Los postgrados como los masters sin siempre continuidad formativa no permiten ofrecer el bagaje técnico indispensable a quien quiere gestionar los préstamos de obras de arte. Los restauradores más familiarizados a la identificación de los riesgos para las colecciones son unos interlocutores indispensables a condición que ellos también se formen en el campo de la prevención. Quiero recordar que en las facultades esta materia es todavía opcional. Quiero animar a los responsables de exposiciones a leer los artículos especializados y a los restauradores con una doble formación en historia de arte a conquistar este campo en el cual su bagaje se sabrá apreciar.