

Los límites de la exposición

SALVADOR ROVIRA

Conservador del Museo Arqueológico Nacional

Cuando los organizadores de estas Jornadas me propusieron el título de mi intervención tuve un instante de duda antes de aceptar la propuesta. Es un tema en realidad informe que puede resultar ambiguo o muy concreto, libresco o divagador, normativo o polémico, sencillo o arriesgado. Más aún: su desarrollo podía resultar hasta políticamente incorrecto según soplaran los vientos en altura. De todas las facetas que acudieron en ese momento a mi memoria brillaron con especial intensidad las que señalaban el riesgo y la polémica, y fueron sin duda ellas las que me hicieron aceptar. Son ya muchos años los que llevo lidiando con los problemas de conservación de las colecciones museográficas, tratando de conjugar las "teorías" de los tratados de conservación, la realidad infraestructural de nuestros museos y salas de exposiciones y la pretendida demanda social de acercamiento del bien cultural a la sociedad que lo custodia (financiando con sus impuestos las instituciones que los tutelan). Y he de reconocer, honestamente, que esos tres pies en los que se apoya el plano que definiría los límites de la exposición son dinámicos, tienen alturas diferentes y constantemente variables, lo que hace que los pretendidos límites nunca estén en equilibrio y, por tanto, no se pueda establecer una norma o, en caso de legislarse al efecto, se producirían (o se podrían producir) tantas excepciones que la norma, en el fondo, sería papel mojado.

Quizá alguno de los lectores esté pensando ya que los límites de la exposición no son tan difíciles de fijar. Para los técnicos en

Museo

Los límites de la exposición

restauración y no pocos conservadores la definición es sencilla: el límite hay que situarlo **antes** de que el bien cultural **resulte** dañado en su **integridad física** como consecuencia de su exhibición. O, en otras palabras, no se debe permitir la exposición de un bien cultural cuando exista la duda razonable de que tal objeto puede resultar dañado por esta acción. Es, pues, una cuestión de toma de decisión. Pero, ¿en qué ha de basarse dicha decisión? ¿Existen criterios suficientemente objetivos para llegar a definir el límite? ¿Ese límite es particular, inherente a un objeto en concreto o generalizable, pongo por caso, a materiales similares?

Pero la definición que he propuesto es ambigua. El adverbio **antes** sitúa la acción "con anterioridad" a que se produzca el daño. Es el propio hecho consumado, el daño del objeto, el que marca el límite que no se debería haber sobrepasado. Por tanto, en rigor, hasta que no se produzca el daño no es posible determinar el límite, lo cual es ciertamente una contradicción. En ciencias empíricas como la Física, todos los límites se definen por ecuaciones matemáticas tras someter el material en cuestión a condiciones extremas. En nuestro oficio eso no es, obviamente, posible. Precisamente por ello habremos de movernos siempre en un campo de ambigüedad inevitable y hasta cierto punto discutible cuando se toma la decisión de fijar un límite por parte de los técnicos que custodian el bien cultural.

Otro término ambiguo de aquella definición es el que formaliza y fija la llamada **integridad física** del objeto. En una primera aproximación entenderemos fácilmente que nos estamos refiriendo a que el bien no cambie apreciablemente de aspecto. Por ejemplo, que no se aprecien roturas, desprendimientos matéricos, cambios de color, etc. Pero, ¿hablamos solamente de lo que se percibe a simple vista o también de los cambios que sólo son apreciables mediante refinadas técnicas de laboratorio? El ojo desnudo es un método de análisis altamente impreciso, aunque barato. Su fiabilidad depende en gran medida de conceptos tan resbalosos como el "ojo clínico" o la "experiencia", difícilmente objetivables. Es cierto que mediante técnicas fotográficas, fotogramétricas y colorimétricas podemos fijar con gran detalle el aspecto externo de un objeto. Pero, aun así, se nos escaparían infinidad de detalles relativos al material constitutivo en sí, un problema que por el momento no tiene solución fácil o más bien no la tiene, diría yo.

Un tema peliagudo, ese del conocimiento del material constitutivo de un objeto. No descubro nada nuevo a un profesional de museos si digo que todos los materiales envejecen y/o se transforman a lo largo del tiempo, inevitablemente. Tampoco cuando señalo que no todos los materiales envejecen del mismo modo ni al mismo ritmo. De un lado, que el material provenga de los reinos mineral, vegetal o animal ya marca grandes diferencias, siendo tanto más inestable cuanto más compleja sea su estructura y composición química.

No tienen el mismo pronóstico de supervivencia una escultura en mármol, un tejido de lino o un sombrero de cuero, pongo por caso. De otro lado, las circunstancias que han rodeado la "historia" del objeto influyen grandemente en su supervivencia. Correlacionando todas las variables posibles, se da en cada caso una ecuación cuyos términos desconocemos (los modelos establecidos son de una simplificación que a menudo me produce hilaridad) pero que la experiencia demuestra que el pronóstico de supervivencia es mejor generalmente en los materiales procedentes del reino mineral que en los del vegetal y animal, y dentro de éstos dos últimos, a largo plazo, mejor los de origen vegetal que los de animal.

La clave de una buena intervención restauradora es conocer cuál es el problema que aqueja a un objeto. Sin embargo, en mi opinión, sabemos bastante poco sobre los procesos de transformación de los materiales a lo largo de su envejecimiento. En los últimos veinte años se ha avanzado algo en ese terreno y mucho en el campo de la determinación de los productos de degradación, gracias a las mejoras en los grandes laboratorios de investigación de museos como el Louvre y el British Museum o de instituciones dedicadas a la tutela de Bienes Culturales, como el ICROM y, en España, el IPCE (antes IPHE). El problema que plantea el estudio de los procesos de envejecimiento es que siempre será un proyecto a muy largo plazo (salvo para el caso de algunos materiales orgánicos) y requiere un seguimiento del estado de conservación de la obra durante un tiempo

ilimitado, mucho más largo que la vida de un investigador, controlando sus variables medioambientales. Pero, seamos realistas, se podrían contar con los dedos de una mano los museos españoles capaces de asumir tareas de este tipo con la garantía científica suficiente y, a nivel mundial, con las dos manos sobrarían dedos.

El siglo XX fue el de la eclosión de los museos. Hasta tal punto fue así que a mediados de siglo se llegó a una especie de atoramiento de la restauración ante la avalancha de objetos "redescubiertos" en las colecciones de los museos que necesitaban tratamientos restauradores para poder ser exhibidos. El uso y abuso de recetas, el fracaso de muchas restauraciones al poco tiempo de efectuadas y, sobre todo, la deficiente infraestructura de medios de la mayoría de los museos, crearon un estado de conciencia que llevó a grandes patriarcas de la conservación como Garry Thomson, Gaël de Guichen, Stolov y otros a plantear la conservación desde otra perspectiva: la **conservación preventiva**. El nuevo planteamiento rechazaba hasta cierto punto la intervención restauradora y ponía el acento en el control de las condiciones ambientales dentro de unos parámetros determinados, saludables, para frenar el riesgo de deterioro de los materiales. Se partía del principio de que, bajo determinadas condiciones ambientales de humedad, temperatura, iluminación y pureza del aire, las reacciones de envejecimiento, degradación o modificación de los materiales constitutivos de los soportes de los

Museo

Los límites de la exposición

bienes culturales cursarían a ritmo mucho más lento. Se decía por entonces (años 1970), que un mal restaurador podía destruir una pieza por mes pero un mal conservador podía destruir toda una colección en un año.

Evidentemente se exageraba, pero era una llamada de atención y la "filosofía" de la conservación preventiva progresó rápidamente en todo el mundo como un reguero de pólvora. Pero "una cosa es predicar y otra dar trigo", dice el refrán. Para conseguir mantener una colección en unas condiciones medioambientales como las señaladas por los números mágicos de Garry Thomson era necesaria una inversión económica en la instalación de sistemas de climatización, iluminación y depuración del aire que muy pocos museos o los organismos oficiales de los que dependían podían asumir en aquel tiempo. Y a las pruebas me remito para el caso español, sin señalar a nadie. Afortunadamente los pronósticos agoreros no se han cumplido y las colecciones, a pesar de los restauradores y los conservadores (o, mejor, gracias a ellos) han seguido resistiendo con pocos cambios, o al menos esa es mi experiencia después de más de veinte años en la profesión. Eso no significa en modo alguno el fracaso de la conservación preventiva como método de actuación más idóneo para la conservación de las colecciones. Debe interpretarse como que los modelos de la degradación en los que se apoyaban los pioneros, basados en situaciones puntuales en exceso catastróficas (pero igualmente tristes por tratarse de casos reales), requieren alguna modificación. Por eso decía antes

que es muy difícil, por no decir que imposible, valorar todos los términos de la ecuación que pronostica el tiempo de supervivencia de una obra. Porque de lo que no hay duda es de que, en general, la aplicación de medidas de conservación preventiva, sin ser la panacea, es lo mejor que podemos hacer en el estado actual de nuestros conocimientos.

La conservación preventiva ha hecho entrar en crisis, hasta cierto punto, las enseñanzas y la esencia de la restauración. En un principio se produjo un rechazo de las intervenciones restauradoras: de dejar las cosas como están, sin agravarlas, se encargaría la conservación preventiva. Pero la realidad impone intervenciones restauradoras porque los objetos, particularmente los arqueológicos, están aquejados en muchos casos de una larga historia de degradación material que es necesario estabilizar aunque sólo sea mecánicamente (el caso, por ejemplo, de una vasija de cerámica rota a la que conviene devolver en lo posible la legibilidad de su forma original con fines museográficos). Las Escuelas Oficiales de Conservación y Restauración, alejadas por condicionantes históricos de la investigación de materiales y centradas en la aplicación de tratamientos, están comenzando a reclamar esa parcela para su actividad y objetivos, conscientes, como comentaba más arriba, de la importancia que tiene conocer los procesos de degradación de la materia para elaborar un proyecto de intervención *ad hoc* con mejores perspectivas de futuro. La finalidad es sustituir las "recetas" tradicionales por tratamientos a la medida, especialmente en

los objetos más delicados y con problemáticas particulares. Aunque parezca que nos hemos alejado del tema principal, los límites de la exposición, pienso que eran necesarias ciertas aparentes digresiones para dejar claro que en una toma de decisión a ese respecto intervienen muchos factores y diversos profesionales del museo.

Vivimos en una época en la que las exposiciones temporales se han convertido en elemento esencial de la vida cultural de toda comunidad. Se incardinan en la idea de que hay que acercar la cultura a la gente de la calle, ampliando el abanico de actividades del museo. Una exposición temporal comporta un estrés adicional a las obras que la componen. En primer lugar, cambian su emplazamiento habitual, aun dentro de la misma institución y eso supone un movimiento de traslado, una manipulación. Si la exposición tiene lugar en otro edificio, hay que añadir el embalaje y el transporte.

Como es bien sabido, toda manipulación implica riesgos para la obra, incluso cuando se realiza con una profesionalidad impecable y con todas las medidas de seguridad imaginables. A los riesgos propios de la manipulación y transporte hay que sumar los cambios medioambientales que se puedan producir. Alguien me podría contra-argumentar que, en condiciones ideales, si todos los museos y salas de exposición tuvieran sus ambientes respectivos en las mismas condiciones no se producirían cambios. Eso es cierto, pero... ¿dónde y cuándo se cumple ese requisito? Los riesgos

de la manipulación y del transporte no se pueden valorar de antemano. Sabemos que existen y confiamos en que no se produzca ningún accidente.

Una de las condiciones que hay que valorar a la hora de proceder a un préstamo temporal es conocer en qué ambiente va a ser expuesta la pieza, dato que debe suministrar un representante de la sala de exposición a la que va la pieza. Si la diferencia es notable, aunque sea a favor de la sala, se debe recapacitar sobre la idoneidad del préstamo. Una de las razones por las que no siempre se cumplen los pronósticos catastrofistas cuando una pieza no se encuentra en condiciones ideales de conservación preventiva es una cierta capacidad de los materiales para aclimatarse hasta cierto punto a unas condiciones no demasiado adversas. Alguien podría pensar que una temporada expuesta en mejores condiciones podría resultar beneficiosa para la pieza. Algo así como una estancia en el balneario para la persona. Gran error, pienso. El problema no es en sí la situación medioambiental, si no es muy adversa y el objeto se muestra estabilizado, sino el cambio de la situación habitual. El parámetro más crítico es la humedad relativa, capaz de movilizar o recristalizar sales solubles de su interior, o de producir relajación o resecamiento de materiales orgánicos. Los cambios bruscos son mucho más problemáticos que las situaciones estables. En general, un rango de variación de $\pm 5\%$ de la humedad relativa sobre la situación habitual del objeto es de esperar que no produzca grandes alteraciones. Pero depende

de cuál sea esa "situación habitual". Para los materiales orgánicos debería ser la horquilla 45-55%. Pero, por ejemplo, si ese material orgánico está habitualmente a 50-55% HR, llegar a superar el 60% HR, si además la temperatura es también alta (24-25° C), facilita la colonización por hongos y activa procesos de putrefacción.

Actualmente existen soluciones técnicas para corregir prácticamente todas las situaciones imaginables. Unas son caras (por ejemplo el sistema de climatización instalado en Elche con motivo de la exposición allí de la Dama de Elche) y otras no tanto (por ejemplo la estabilización de la humedad en el interior de una vitrina con desecadores químicos neutros) y eso debe tenerse en cuenta a la hora de acceder o denegar un préstamo temporal. Pero en la vida real se producen situaciones imprevistas que acarrearán problemas. Imaginemos que un bronce prehistórico se traslada en las condiciones adecuadas a una sala de exposiciones climatizada a la que exigimos una HR de $40\pm 5\%$, conveniente para el metal, y, por avería o descuido, la humedad se eleva durante un tiempo suficientemente largo al 50%. Lo más normal es que se activen ciertos focos de corrosión. Es evidente que se ha sobrepasado el límite de la exposición para ese objeto, pero no era previsible que eso sucediera. Aunque, claro, siempre está la posibilidad de que se cumpla la Ley de Murphy.

Y llegamos así al nudo gordiano de la cuestión: ¿cómo establecer el límite expositivo de

un objeto? Obviamente, los números mágicos de Garry Thomson son una buena guía o, por modernizar la idea, un objeto puede ser exhibido con el menor riesgo para su integridad física si se encuentra en un ambiente que asegure una adecuada conservación preventiva, sin perder de vista que ese ambiente deben definirlo las condiciones habituales en las que se encuentra estable el objeto, aunque las cifras no sean exactamente las recomendadas por el manual. Cuando se dispone de los medios técnicos adecuados hay que tratar de **aclimatar** los objetos a las recomendaciones técnicas. Aclimatar, es decir, modificar lentamente sus condiciones ambientales a otras supuestamente mejores. El proceso de aclimatación debe durar varios meses, controlando frecuentemente las posibles reacciones del material al cambio paulatino porque no todos los materiales reaccionan del mismo modo, especialmente si las condiciones de partida difieren sensiblemente de las finales.

Desde el punto de vista de la conservación, el principio "lo mejor para el objeto es que no se mueva de donde está" lleva su parte de razón pero no toda. Los profesionales de los museos formamos parte de una institución que no sólo ha de conservar su colección sino que ha de exhibirla y permitir que sea investigada. No se entendería un museo sin colección, pero tampoco sin que sus bienes culturales fueran expuestos a la contemplación pública. En la situación española, el conservador que atendiera sólo a la conservación a ultranza cumpliría sólo una parte de sus responsabilidades profesionales y dejaría de lado otras tan

importantes como la movilidad de los objetos para integrarse en exposiciones temporales o préstamos a otros museos. Sé que el asunto puede levantar ampollas pero, en mi caso, tengo muy claro que soy sólo el *curador* de una colección, y que hay instancias superiores con una capacidad de decisión por encima de la mía. Un dictamen razonado que desaconseje el movimiento de un objeto **puede** ser tenido en cuenta, pero no **debe necesariamente** ser tenido en cuenta tal como pintan las cosas actualmente. Porque a veces entran en juego otros intereses, incluso políticos, que están fuera de nuestra esfera de atribuciones y responsabilidades como profesionales de museos.

Un viejo anhelo del conservador es conseguir que su opinión profesional acerca de un objeto de la colección que custodia prevalezca. La mayoría de las veces así es pero, precisamente en cuanto al límite de la exposición de ciertas piezas clave, la objeción del técnico puede verse anulada si priman más otras opciones. No olvidemos que tanto las exposiciones como los museos son "productos culturales" en el mercado del ocio, por mal que nos sienta a algunos. Y esos "productos" se venden tanto mejor cuanto más atractivo tengan los objetos que exhiben. Si, a pesar de un informe razonado fijando unos límites para la exposición de una obra, quien tiene la capacidad decisoria decide acceder a su exhibición, la postura más profesional, a mi entender, consiste en negociar unas condiciones que anulen o minimicen los riesgos relatados en el informe razonado. En el fondo

se trataría de trasladar el límite previo hacia condiciones más estrictas y rigurosas. Al fin y al cabo, como he dicho antes, existen soluciones técnicas para casi todo y de ello he tenido experiencias muy positivas.

La conservación no es una ciencia exacta. Los criterios son opinables y, precisamente por ello, no siempre hay coincidencia entre distintos técnicos sobre un mismo asunto. Eso hace que, en el fondo, los límites de la exposición sean elásticos. Pero los objetos tienen una vida limitada y algún día pasarán factura. El *quid* de la cuestión es si habrá valido la pena.