

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

El movimiento de piezas museísticas para su divulgación. La gestión alrededor del traslado del patrimonio cultural

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

P R E S E N T A :

ROCIO MIROSLAVA SANTOS PANE

DIRECTORA

MTRA. KRYSZYNA MAGDALENA LIBURA SLUSZKIEWICZ

Ciudad de México, abril de 2024.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Dedicada a:

A mis padres: Rocío y Gabriel
A mis hermanos: Cristi y Jesús
A mi esposo: Alberto
A mi hija: Janina
A mi sobrino: Julián
A mi casa de estudios: UACM

A mi directora de tesis: Mtra. Krystyna Libura
A mis lectores: Dr. Eduardo Durán, Dr. Juan Luna, Mtra. Isabel Mercado
y a todos aquellos que apoyaron y contribuyeron en la realización de este proyecto.

Infinitas gracias.

Índice

Introducción	6
I El patrimonio cultural	11
1.1 Antecedentes históricos y legales de la formación de los primeros acervos en México ...	11
1.2 Nociones y valores del patrimonio cultural y su clasificación contemporánea	17
1.2.1 Patrimonio Cultural Mueble	30
2 Legislación del Patrimonio Cultural	31
2.1 Marco Histórico de la Legislación en Torno al Patrimonio Cultural	31
2.2 Legislación Actual del Patrimonio Cultural.....	40
2.3 El Instrumento Jurídico para la Movilidad del Patrimonio Cultural Mueble.....	48
3 El Museo, espacio de difusión del patrimonio cultural mueble	50
3.1 Antecedentes del museo moderno	50
3.2 Museos en México.....	54
3.3 La Curaduría de una Exposición: Acontecimientos Museográficos Únicos.....	57
4 Conservación del Patrimonio Cultural Mueble	63
4.1 Marco Histórico y Cartas de Conservación del Patrimonio Cultural	63
4.2 El Vínculo: Conservación -Restauración	70
4.3 Cuestiones Técnicas de Conservación en Torno a la Movilidad y Exhibición del Patrimonio Cultural Mueble	73
4.3.1 Las Condiciones Generales de Préstamo de Obra Artística	73
4.3.2 Reporte de Instalaciones (Facility Report)	74
4.3.3 Formulario de Préstamo	75
4.3.4 Aseguramiento de Bienes Culturales.....	75
4.3.5 Transportación de bienes culturales.....	76
4.3.6 Courieur (comisario)	77
4.3.6 Dictamen Técnico de Estado de Conservación	77
5 Estudio de caso: Movilidad nacional e internacional de obra de arte en el Museo del Palacio de Bellas Artes. Exposición: En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte	79
5.1 Consideraciones preliminares para el estudio de caso.....	79
5.1.1 La Institución.....	79
5.1.2 El Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble.....	81
5.1.3 El Museo Sede	81
5.1.4 La exposición: En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte	82
5.2 Movilidad nacional: su proceso de gestión y costo.	83
5.3 Movilidad internacional: su proceso de gestión y costo.....	87
6 Conclusiones	95
7 Fuentes	103

Índice de anexos

8.1 Glosario de Términos.....	105
8.2 Documentos anexos.....	115
Nota introductoria a los anexos.....	115
<i>Outgoing Loan Agreement</i> (Condiciones de préstamo de salida) emitido por el Museo de Arte de San Diego. Traducción.....	116
<i>Standard Facilities Report - United States</i> (Reporte de instalaciones) del museo de Arte de San Diego. Traducción.....	122
Certificado de seguro de la obra de Henry Moore. Traducción.....	147
Certificado de seguro de la obra de Saturnino Herrán.....	150
Dictamen técnico de conservación de <i>Reclining figure arch leg</i> , de Henry Moore.....	152

“La diversidad de las culturas y del patrimonio de nuestro mundo es una fuente irremplazable de riqueza espiritual e intelectual para toda la humanidad. La protección y el acrecentamiento de la diversidad cultural y del patrimonio de nuestro mundo deben ser promovidas activamente como aspectos esenciales del desarrollo de la vida humana” (Documento de Nara, Japón 1994)

Introducción

La razón de ser de este trabajo de investigación es principalmente mi apego por el arte, el cual fue inculcado por mi padre desde mis primeros años. Él, restaurador de profesión, se encargó junto con mi madre de llevarme a conocer todos los museos de la ciudad, allí podía yo ver toda clase de cuadros y esculturas y me maravillaba con ese espacio majestuoso, silencioso y pulcro, que exaltaba con sus colores y la iluminación lo magnifico del arte. Crecí viendo a mi padre en su estudio modelando en plastilina e incluso llegué a posar para que él reprodujera un busto de su pequeña hija a la edad de seis. Los años pasaron sin que yo olvidara la experiencia que me brindaron mis visitas a los museos, y siempre pensé que yo deseaba algún día trabajar en uno. Llegó el año 2014 y para mí la oportunidad de colaborar en el Museo del Palacio de Bellas Artes, en una exposición dedicada al octogenario del nacimiento del poeta Octavio Paz. La experiencia marcó mi vida, miraba dentro de las oficinas del edificio “La Nacional”, ubicado en avenida Juárez, a muchísimas personas ir y venir, teléfonos sonando todo el día, algunos compañeros pegados frente a la computadora y otros al teléfono conversando en inglés y francés; no lo sabía, pero se estaba trabajando en los contenidos para la muestra y se gestionaban las solicitudes de préstamo de obra para la exposición. Pasaron así un par de meses en el piso 9 del citado edificio, mi función mientras tanto era llevar una relación de las facturas de la muestra. Pasando el periodo de gestión nos avisaron que era necesario apoyar en salas, fue ese el momento de mayor emoción, en las salas del Palacio de Bellas Artes reposaban cajas de embalaje de diferentes tamaños. A lo largo de un mes aproximadamente, tiempo que duró el montaje, comenzaron a llegar al museo en diferentes horarios personas de otros países, eran los *couriers*, comisarios que acompañan la obra durante su traslado. Entonces, de una manera sumamente protocolaria los *couriers* comenzaron a abrir las cajas y la magia comenzó. La primera caja que sé abrió ante mis ojos semejaba a las *matryoshkas* rusas, una caja grande de la que comenzaron a sacar cajas cada vez más pequeñas. No sabía si sentía impaciencia o conmoción, hasta que finalmente sacaron una pequeña jaula de metal, lo que creía era una esponja, muchos cuadros pequeños que parecían pequeños turrónes de azúcar y un termómetro. Era la obra: *¿Why Not Sneeze Rose Sélavy?* de Marcel Duchamp (1921). En otra sala reposaba una

enorme caja que los comisarios y museógrafos del museo no lograban abrir porque las instrucciones se limitaban a un diagrama muy abstracto en un acetato, trajeron todo tipo de herramientas, pero debían actuar con cautela pues se trataba de la escultura *Solar bird* de Henry Moore que viajaba directo desde el Museo de Arte de San Diego. Al día siguiente, en una de las salas más frías, de la cual teníamos que salir por momentos debido a la baja temperatura, se encontraba una caja de embalaje blando que contenía una pieza de arte prehispánico. El protocolo para su extracción fue uno de los más estrictos y en la sala sólo podían entrar tres personas, una de las cuales era el comisario del INAH: se trataba nada menos que de un incensario del periodo clásico de la cultura maya. Así transcurrieron las semanas que duro el montaje de la muestra. Cada caja guardaba en una obra de arte: una maravilla, una pieza en el rompecabezas de la historia del arte, un espacio en la vida del poeta Octavio Paz y cada una un viacrucis en su viaje con destino a México. Esta exposición es parte de mi inspiración para la realización de este trabajo, mi deseo de compartir lo que he aprendido en mi trayectoria de labor en el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y lo que aprendí en el Museo del Palacio de Bellas Artes. Todo esto vinculado con los conocimientos que adquirí en mi paso por mi querida casa de estudios, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Pues bien, entrando en materia diré que las implicaciones en torno a la movilidad del patrimonio cultural mueble en los museos públicos para su divulgación es un tema necesario dentro de los estudios de Arte y Patrimonio Cultural. Primeramente, porque si departimos sobre arte, patrimonio y cultura, la práctica museística es algo que no podemos ignorar. En segundo lugar, porque la cantidad de objetos culturales que se mueven anualmente con propósitos de difusión constituyen una suma considerable si tomamos en cuenta que, por ejemplo, tan solo en los 18 museos de la Ciudad de México pertenecientes al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura se realizaron en promedio 134 exposiciones temporales anuales en 2021 y 2022 (INAI, 2023), de manera que la importación y exportación de bienes culturales en México y a escala mundial con dichos fines es una labor importante. Finalmente, porque a lo largo de mi formación académica en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, noté un hueco sobre este tema en las materias relacionadas a la gestión de la cultura,

las cuales tratan específicamente los proyectos culturales, limitando el campo de acción de los egresados de la institución. Dado que, aunque la autogestión de proyectos es una de las vías de la gestión cultural, los museos son los espacios en los que recae con mayor peso la producción y reproducción cultural, además de ser importantes espacios educativos.

Cuando cavilamos en la movilidad del patrimonio museístico para su difusión ésta nos dirige a pensar que se trata puramente de una cuestión logística, sin embargo, si ahondamos en este proceso podemos observar que existen intrínsecamente un conjunto de implicaciones no solo necesarias para que suceda este evento, sino previas al mismo. Preguntas como ¿qué motiva el movimiento de un objeto cultural? ¿Cómo se asegura su protección? ¿Cuáles son los riesgos que involucra el traslado de un bien?, son cuestionamientos que nos dirigen a preguntarnos ¿Qué importancia tiene la interconexión de factores de protección, difusión y conservación en la movilidad de los bienes patrimoniales? A lo largo de este trabajo trataremos de responder esta pregunta mediante el análisis de la movilidad del patrimonio museístico con fines de difusión, para demostrar que ésta es una labor multidisciplinaria en la cual se involucran tres temas que es imprescindible entender: legislación, difusión y conservación, mismas que aunque parecen estar desvinculadas, en la práctica conforman una sinergia sin la cual los monumentos arqueológicos, artísticos e históricos corren el riesgo de perderse en el olvido. El análisis sobre este tema se centrará en los museos públicos ya que son los entes en los que recae principalmente la conservación y difusión del acervo histórico nacional, además porque son por antonomasia los principales difusores de la cultura.

La investigación inicia respondiendo al porqué del patrimonio, qué lo define, cómo surge, por qué es importante para la sociedad, cómo ha ido evolucionado su percepción a través del tiempo, de qué manera se vincula con la economía y una vez que un bien es considerado patrimonial, cuáles son las obligaciones que adquiere el Estado para su protección, difusión y conservación. Después, se desarrollará la correlación que se da entre la legislación-protección, la investigación-difusión y la conservación-restauración, implicadas en su movilidad, misma que es un ejercicio necesario de difusión, que involucra a toda una red de

agentes culturales, principalmente al Estado y sus instituciones, museos públicos y privados, especialistas en áreas de gestión cultural y de conservación, e implica el conocimiento de leyes nacionales e internacionales. Sin embargo, para que se acceda a la movilidad de los bienes patrimoniales debe existir una justificación que impulse a todo este entramado de agentes culturales para que una obra de arte o una pieza histórica sea trasladada a un espacio de exposición, y una vez que se ha decidido aceptar su traslado, una parte medular en el proceso será asegurar su protección. De manera que en esta praxis existe una importante labor colaborativa; inicialmente un trabajo de investigación del cual emana un discurso curatorial que justifica la movilidad de un bien artístico, histórico y/o arqueológico, posteriormente los procesos de gestión, medidas jurídicas, de protección, logística y durante el evento de traslado una serie de medidas que aseguren la conservación y pervivencia del bien. Este trabajo además nos deja ver la significación, valoración histórica y económica de los bienes culturales, tema medular de la licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural ya que cualquier persona dedicada a la gestión o promoción de la cultura debería tener nociones de las implicaciones de la movilidad de los bienes culturales muebles.

En este trabajo de investigación se hará una introducción al tema con perspectiva histórica. El contenido se presentará estructurado en cuatro capítulos, en el primero se abordará el tema del patrimonio, con la intención de reflexionar sobre las nociones de este. Inicialmente, se dará un breve panorama histórico de las primeras colecciones que se gestaron en territorio nacional, y, posteriormente, un análisis conceptual de los valores más relevantes que históricamente se le han atribuido, así como la clasificación más reciente del término y una brevísima explicación sobre los bienes muebles.

En el segundo capítulo se revisará lo relativo a su legislación, el marco histórico de las leyes encaminadas a su salvaguarda en los diferentes momentos políticos de la nación mexicana y la legislación actual, una breve revisión de las leyes antiguas y leyes vigentes nacionales, de los principales tratados internacionales que lo tutelan y la figura jurídica más común que soporta el préstamo de los bienes patrimoniales con fines expositivos.

El tercer capítulo está dedicado al museo como espacio de difusión. Se hurgará en el surgimiento del museo nacional, su auge y la ruptura generada a partir de la

crítica de los movimientos de vanguardia, esto para abordar la influencia histórica del discurso curatorial y del acto expositivo como generador de nuevas perspectivas de pensamiento.

El cuarto capítulo está dedicado al tema de la conservación, como parte teórica se dará un breve recorrido por las cartas y acuerdos internacionales en dicha materia. También se hablará sobre la vinculación entre la conservación y la restauración para asegurar la pervivencia material de los bienes muebles culturales (y dentro de su praxis) los documentos y protocolos técnicos más generales para su protección durante el proceso de movilidad y los que tienen lugar *in situ*.

Finalmente, en el capítulo quinto se realizará un estudio de caso en el cual se verán reflejados los cuatro temas vistos, el apartado se enfoca en la muestra *En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte*. Primero, veremos la estructura institucional del Museo del Palacio de Bellas Artes, sede de la exposición, después cómo se configura un proyecto expositivo a partir de una causa que lo motiva, en este caso el aniversario del natalicio de Octavio Paz y el aniversario del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Observando de manera muy breve el discurso curatorial de la muestra, la importancia de dos obras artísticas para el guion, mismas que servirán para ilustrar la gestión para su préstamo. En una segunda parte se abordará el tema de la movilidad de las dos obras antes referidas que formaron parte en el guion curatorial de la muestra, donde de manera general pero ilustrativa se reconocerá la gestión para el traslado de una obra nacional: el tríptico “Nuestros Dioses” de Saturnino Herrán y una internacional: “*Reclining figure: Arch leg*” de Henry Moore, además de los costos derivados de su movilidad. Finalmente se realizará un breve análisis sobre el costo, la afluencia, la crítica, la aceptación y la memoria que dejó esta exposición.

I El patrimonio cultural

1.1 Antecedentes históricos y legales de la formación de los primeros acervos en México

Algunas de los primeros acervos que fueron atesorados en territorio mesoamericano se gestaron a partir de la riqueza de la biota y de la fauna endémica de la zona. Se tienen antecedentes de que en el México antiguo existieron los jardines botánicos, cuyo interés era la conservación de especies de plantas que tenían importancia ornamental, ritual y medicinal (Heyden, S/F).

“En 1524, en el mapa de Nüremberg quedó registro del vivario de Moctezuma, el cual también es mencionado en el Códice Florentino con el nombre de Totocalli (casa de las aves o casa de las fieras). En este vivario se mantenían en cautiverio y bajo especial cuidado distintas especies de animales destinadas a su sacrificio ritual. Este vivario estuvo ubicado en la manzana en la que se edificó en 1525 el Convento de San Francisco y en 1956 la Torre Latinoamericana” (Bautista y Yáñez, 2022:36).

Posteriormente, en la Nueva España se comenzaron a formar algunos de los primeros acervos a partir de las exploraciones que con fines científicos autorizó la monarquía española, aunque su finalidad no fuera estrictamente la concepción moderna de guardar registro y memoria. A principios del periodo novohispano principalmente por interés del clero se comenzaron a conservar vestigios de la antigua civilización mesoamericana, es por este motivo que algunas de las primeras crónicas y registros en lengua hispana que tratan sobre la diversidad natural y cultural de Mesoamérica se las debemos a personajes como Fray Bartolomé de las Casas (1484-1566) y Fray Bernardino de Sahagún (c. 1499-1590). Por ejemplo: la *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas supone un registro documental etnocultural incomparable. Estos trabajos científicos generaron tal interés de la Corona Española, que, en 1552, por encargo de Francisco de Mendoza (1523-1563), hijo del primer virrey de la Nueva España, fue escrito por el médico nahua Martín de la Cruz el primer tratado sobre plantas medicinales, conocido actualmente como el *Códice Cruz-Badiano*. En 1570, por orden del rey Felipe II se organizó la primera expedición científica en territorio mesoamericano con la finalidad de recopilar información sobre plantas, animales y minerales, dicha expedición duró alrededor de siete años y dio como resultado la obra: *La Historia natural de la Nueva España*, escrita por Francisco Hernández. En 1575, la Corona Española, por medio del Consejo de Indias, estableció que las

ruinas de los edificios prehispánicos, además de santuarios, adoratorios, tumbas y los objetos que allí se encuentren, pertenecían a la Corona (López Camacho, 2008). A principios del siglo XVIII, Don Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) pionero en la arqueología mexicana, realizó una de las primeras excavaciones en Teotihuacán, también se encargó de reunir documentos antiguos de los pueblos mesoamericanos, entre los que se destacan los que pertenecieron a Don Juan de Alva Ixtlixóchitl, bisnieto del último tlatoani de Texcoco (-1648), originario de Texcoco quien conservó un buen número de documentos de sus antepasados (López y Maier, 2021). Destaca la labor realizada por Lorenzo Boturini Benaducci (1702-1751), quien durante su estancia en la Nueva España llevó a cabo una labor de investigación en archivos y bibliotecas donde encontró códices, mapas y pinturas indígenas, entre estas localizó en la biblioteca del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, heredada a los jesuitas, la nutrida colección que un siglo antes había formado Don Carlos de Sigüenza y Góngora, todas, piezas de gran valor que dieron lugar a una colección que él denominó *Museo Histórico Indiano*, dicha colección fue compilada por Boturini entre 1736 y 1742 (León-Portilla, 2009). En 1743 Boturini fue expulsado a España y los códices que había recopilado fueron expropiados por la Corona¹. Francisco Xavier Clavijero (1731-1787), jesuita criollo, también tuvo interés por crear un museo que mostrara la esencia de América, sin embargo, este no se llevó a cabo ya que durante el periodo virreinal no era la intención exaltar el pasado prehispánico. Clavijero, con otros jesuitas fue expulsado de Nueva España trasladándose a vivir a Italia. Fue hacia el año 1788, que se inauguró uno de los primeros espacios dedicados a la educación y la ciencia: El Jardín Botánico, una colección de plantas, animales y minerales compilada por un grupo de naturalistas españoles que fueron enviados por el rey Carlos III. Sin embargo, fue el hallazgo de los grandes monolitos en 1790 en la Ciudad de México lo que atrajo grandes expediciones al territorio mesoamericano. En 1803, Carlos IV giró instrucciones sobre el modo de recoger y conservar monumentos antiguos, bajo la inspección

¹ Alexis J. Aubin robó parte de la colección de Lorenzo Boturini. Uno de los muchos documentos que sustrajo se conoce como *Códice Aubin 1576* al documento de 96 páginas que relata la historia mexicana desde la salida de Aztlán año *ce técpatl* (que corresponde a 1116 en el calendario gregoriano) hasta la llegada de los españoles. El códice se divide en tres partes: calendario mexicano, anales mexicanos y anales de las dinastías. El *Códice Aubin* se conserva en la Biblioteca del Museo Británico, en Londres, Inglaterra. Fernández, R. (2014). *Códice Aubin 1576*. *Arqueología Mexicana*. 54(32), 32-35.

de la Real Academia de Historia, aunque años atrás, en 1799 había autorizado a Alexander von Humboldt para realizar exploraciones científicas en la región de dominio español en América (Puig-Samper, 1999), mismas que abrieron una brecha hacia la investigación del territorio y de la cultura mesoamericana, fue a partir de sus estudios realizados de 1799 a 1804 que viajeros, científicos y antropólogos extranjeros, principalmente alemanes e ingleses, se interesaron en Latinoamérica, no solo por su riqueza natural y mineral, sino fascinados por la complejidad de las culturas mesoamericanas, pues Humboldt quedó impresionado por algunos rasgos de dicha civilización y a través de sus publicaciones dio a conocer en Europa el resultado de su investigación: desde el sistema calendárico de los nahuas, los códices Boturini, la Coatlicue, las pirámides de Mitla y Xochicalco, y la Piedra del Sol, solo por mencionar algunas.

“El impulso inicial por estas culturas amerindias lo dio Alejandro de Humboldt. Podría decir que hay una clara línea de investigación antropológica y arqueológica alemana, que arranca de Humboldt y que culmina en los trabajos de Eduard Seler y Konrad Theodor Preuss” (Labastida, 2004:32).

Lamentablemente, a la par de dichas investigaciones comenzó el saqueo de piezas arqueológicas (Labastida, 2004). Humboldt dejó el país un poco antes de que iniciara la Guerra de Independencia que tuvo lugar de 1810 a 1821, sin embargo, para 1822 llegó al México independiente el escocés William Bullock, quien se interesó principalmente por visitar zonas arqueológicas. El momento histórico a su llegada fue de constitución nacional, de manera que había un descontrol general, quizá sea este el motivo por el cual se le autorizó la toma de moldes de piezas tan importantes como la Piedra del Sol y la Coatlicue, descubiertos ambos en 1790. William Bullock fue el primer hombre en montar una exposición de arte mexicano en el extranjero, en Inglaterra en 1823, la cual tuvo lugar en las salas del *Egyptian Hall* de Londres, donde se exhibieron, además de algunas reproducciones, piezas originales que el viajero había adquirido durante su estancia en México; también publicó el libro *Six Months Residence and Travel in Mexico. With plates and Maps* (Seis Meses de Residencia y Viaje por México. Con láminas y Mapas), editado en 1824. A partir de entonces y hasta finales del siglo XIX, se dieron una serie de expediciones en México y en otros países, en la mayoría de estas sucedió el saqueo de piezas arqueológicas, ya que museos

como el Louvre comenzaron a interesarse en la exhibición de objetos de culturas supuestamente “primitivas”, esto fomentó el coleccionismo de este tipo de piezas que más adelante fueron exhibidas en Francia, Viena, Alemania e Inglaterra, principalmente (Fernández,1988).

Entre 1836 y 1841, el americano John Lloyd Stephens y el inglés Frederick Catherwood realizaron dos expediciones, la primera a la zona de Copan y en Chiapas a la zona de Palenque; la segunda a Yucatán a las zonas de Uxmal, Labná, Sayil, Kabah, Chichén Itzá y Tulum, donde efectuaron una labor de investigación y registro muy importante ya que visitaron estas ciudades antes de ser tan exploradas, y aunque cubiertas en parte por la naturaleza, aun mostraban parte de su esplendor, lo cual lograron documentar en varios libros, uno de éstos *Views of Ancient monuments in Central America, Chiapas, and Yucatan* (Vistas de monumentos antiguos en Centroamérica, Chiapas y Yucatán), publicado en 1844, gracias al cual se guarda memoria de sitios y monumentos. Sin embargo, *al partir se llevaron valiosos mapas y un buen número de piezas originales y copias en yeso de las esculturas; y los ornamentos más representativos que habían encontrado* (Morató, S/F). Los siguientes años continuaron las excavaciones y el saqueo principalmente por viajeros y arqueólogos europeos, ya que la mayoría de ellos editaron textos académicos derivados de su estancia en nuestras tierras, hecho que les dio prestigio y fortuna en sus lugares de origen.

En 1853, surge el decreto de Antonio López de Santa Anna referente a monumentos y antigüedades, que dicta en su artículo 103:

“se prohíbe bajo la pena de comiso, la exportación de oro y plata en pasta, piedra y polvillo...los monumentos y antigüedades mexicanas ...siempre que su exportación en pequeño tenga por objeto enriquecer los gabinetes de historia natural, á ciencia y juicio del gobierno general, con cuya licencia podrán exportarse” (López Camacho, 2008:191).

En 1862, el presidente Benito Juárez encomendó a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, un proyecto de Ley de Monumentos, que en su capítulo IV, artículo 2, decía: “todas las autoridades políticas y judiciales, vigilaran cuidadosamente, dentro de su respectivo territorio, sobre la conservación de los monumentos”. En 1896, el Congreso de la Unión, estableció los requisitos que

deberían satisfacer los particulares para obtener concesiones relativas a la exploración de los monumentos arqueológicos, que estarían sujetas a la vigilancia de la Inspección de Monumentos. En 1897, se expidió por primera vez una ley que reconocía que la nación era la propietaria de los inmuebles arqueológicos, cuya custodia estaba bajo el gobierno federal y gobiernos estatales (López Camacho, 2008). Estos fueron los primeros intentos legales para proteger los objetos antiguos.

Desafortunadamente, estas acciones no frenaron el saqueo. Uno de los casos más atroces del robo de piezas arqueológicas sucedió entre 1885 y 1926, lapso que duró la estancia en México del estadounidense Edward H. Thomson, quien, fungiendo como cónsul del gobierno de Estados Unidos en Puerto Progreso Yucatán, tenía en realidad la encomienda de explorar los sitios arqueológicos del estado, financiado por la *American Antiquarian Society* (Sociedad Americana de Anticuarios). Thomson exploró Labná y Uxmal. En 1894 compró la Hacienda de Chichen Itzá cuyo terreno contenía las ruinas de la zona arqueológica y varios cenotes, entre estos el Cenote Sagrado. El explorador utilizó técnicas rudimentarias, extrajo con una draga de excavación industrial una gran cantidad de objetos de oro, jade y cobre. El robo de Thomson se calcula en 30,000 piezas de la cultura maya, que actualmente se encuentran en el Museo *Peabody* de Arqueología y Etnografía de la Universidad de Harvard y el Museo *Field* de Chicago (Cedillo, 2018).

El siglo XIX se caracterizó por investigaciones arqueológicas aisladas u ocasionales por parte del gobierno nacional, dejando este campo abierto a los extranjeros, a falta de instancias oficiales que se abocaran no solo al estudio de dichas zonas, sino a su protección (Morató, S/F). A principios del siglo XX y a finales de la dictadura de Díaz, este buscará atraer al capital extranjero eligiendo la zona arqueológica de Teotihuacán como proyecto de impacto histórico,

“...tanto en el gobierno de Díaz como en los de los presidentes Francisco Ignacio Madero, Venustiano Carranza y Álvaro Obregón queda reconocido y formalizado el valor histórico y social del pasado prehispánico y se consolida el concepto que vendrá a dar la pauta social, ideológica y legal de los restos arqueológicos, esto es, su estatus como patrimonio cultural” (Rodríguez, 2016:77).

A inicios del siglo XX la cultura mesoamericana se convierte en símbolo de identidad y riqueza nacional, de manera que se impulsa el estudio antropológico, siendo uno de los primeros estudiosos mexicanos de la antropología y la arqueología mexicana el antropólogo Manuel Gamio (1883-1960), quien proporciona un sustento ideológico para la reivindicación de las comunidades étnicas. Sin embargo, es a partir del periodo Cardenista que las investigaciones arqueológicas realizadas por Gamio, cuyo enfoque humanista y desde el particularismo de Franz Boas (1858-1942), mueve una vez más el interés de instituciones extranjeras por realizar estudios de las comunidades, y ante la reivindicación del indigenismo se funda en 1939 el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Treinta cuatro años después, en 1972, se crea la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas en la que se regula y se brinda protección al acervo arqueológico, y en ese mismo año México se incorporó a la Convención sobre las Medidas que Deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales, por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura firmada en 1970 (Rodríguez, 2016), no obstante las medidas antes mencionadas, el saqueo continuó.

Cabe anotar que existen algunos casos como el del arquitecto americano Harald Wagner en los cuales se ha logrado recuperar parte del patrimonio perdido. Wagner, quien residió en México en la década de los sesenta, sustrajo un total de 85 fragmentos de murales teotihuacanos entre 1963 y 1968, mismos que a su muerte heredó al Museo de Bellas Artes de San Francisco, el caso fue de gran controversia dado que entró a debate una cuestión ética. Pues durante su vida intentó montarlos y venderlos a varios museos en los años setenta, incluso en Medio Oriente y Japón, sin embargo, nunca encontró un comprador. A su muerte, en 1976, se dio a conocer que legó dichos murales al museo de Young de San Francisco, por lo cual el INAH inició un proceso para su repatriación. Desafortunadamente, dado que se demostró que Wagner tuvo en su poder los murales desde 1970 y debido a lo no retroactividad de la ley es que no se pudo

ganar ese litigio. No obstante, gracias a la negociación entre el INAH y el museo de Young, se lograron repatriar el 50% de los murales perdidos.

Lo anterior nos ofrece un panorama general sobre la conformación de algunos de los primeros acervos en México, permitiéndonos ver cómo influyen el panorama político y las circunstancias históricas en la formulación de los documentos legales primarios encaminados a la protección del patrimonio. También se observa una diferencia en la valoración histórica de los bienes a partir de la exaltación del indigenismo y de los trabajos de investigación, recopilación y de las expediciones realizados por los personajes antes mencionados; si bien la información aquí detallada es mínima en comparación con la cantidad de acervos y colecciones que se formaron a partir de un número significativo de expediciones realizadas durante la época imperialista, esta breve introducción nos permite entrever lo vasto del objeto de este estudio. Elementos naturales, códices, piezas arqueológicas y artísticas de origen mesoamericano, así como del periodo novohispano, entre muchos otros. Esto también nos da un panorama de como las leyes se fueron transformando para proteger nuestra nación del saqueo y del tráfico ilícito. En este capítulo se mencionan algunos casos significativos que denotan que el problema derivado del saqueo que tuvo lugar en siglos pasados han dado como resultado una problemática contemporánea: el hecho de que hoy en día se sigan comercializando piezas arqueológicas de culturas mesoamericanas.

1.2 Nociones y valores del patrimonio cultural y su clasificación contemporánea

La concepción de patrimonio ha ido cambiando a través del tiempo, sin embargo, es importante detenernos a pensar cómo surgió su primera noción, qué significado tuvo en sus inicios y cuál es su significación contemporánea a partir del desarrollo del término. Lo anterior, nos ayudará a dilucidar las implicaciones teóricas, políticas y sociales en el uso y la dinámica del concepto en su devenir histórico.

Sobre el surgimiento del término, el doctor Casado Galván, considera:

“El concepto de patrimonio es producto de la aparición de la Historia como disciplina autónoma en la primera mitad del siglo XIX. Su origen, se remonta al siglo anterior, cuando se desarrolla una nueva filosofía de la historia. La Ilustración continuó profundizando en la renovación de la ciencia histórica, dotándola al mismo tiempo de sus contenidos más característicos como el desprecio por algunas épocas consideradas oscuras y una concepción uniforme de la naturaleza humana. Serán Rousseau y Herder los encargados de relativizar esos conceptos y, de esa manera, sentar las bases del nuevo edificio histórico del romanticismo cuya más completa configuración es la filosofía de la historia de Hegel y cuyos dos pilares fundamentales serán el historicismo y el nacionalismo” (Hernando, 1995 en Casado, 2009).

Sobre el historicismo, Casado Galván dice, los hechos pasados justifican los presentes, los cuales conforman el último eslabón evolutivo de una sociedad, que es coherente en su estructura política, social e ideológica, apoyada en el nacionalismo, que constituye una unidad indivisible, basada en su historia, en su lengua y en su raza (Casado, 2009). La historia busca entonces consolidar el nacionalismo, la identidad, el sentido de pertenencia y con este argumento, los objetos como memoria del pasado legitiman la historia misma, de ahí el valor histórico que damos a los objetos, como legitimadores de los acontecimientos que generan una memoria colectiva nacional. Por su parte, García Cuetos reflexiona que:

“...la mayoría de los autores tienden a establecer una conclusión común: el sentido moderno de patrimonio nace con la Ilustración, junto con el concepto de cultura y la creación de una conciencia de la existencia de un pasado y de la historia como un proceso diacrónico” (García Cuetos, 2012:21).

Sin embargo, hemos de considerar que las categorías del patrimonio nacional y mundial, así como sus clasificaciones, que en la actualidad abarcan lo tangible y lo intangible son monumentos o memorias que constituyen un símbolo y les otorgan una significación a las sociedades en virtud de sus raíces culturales, en la búsqueda por supervivencia. De ahí que, siguiendo a José Ortega Valcárcel (1997), el interés por el patrimonio histórico en Europa surge de manera paralela al desarrollo del interés por el patrimonio natural en Estados Unidos (Casado, 2009), pues es debido a las particularidades de cada Estado que se le confiere un valor distinto, es por esta razón que su conceptualización se ha ido reconfigurando

conforme a la diversidad cultural mundial exaltando las raíces culturales y los bienes monumentales o naturales en cada territorio. De manera que resulta muy ilustrativo analizar por qué en las viejas ciudades europeas vastas en arquitectura se atribuye el valor histórico y estético, y en los Estados Unidos, país con grandes territorios naturales resultado de su historia de despojo de los pueblos nativos y de una nueva especie de gentrificación del espacio territorial, se otorga mayor valor a lo natural; o bien, por qué los países latinoamericanos otorgan valor patrimonial a los saberes procedentes de culturas tradicionales transmitidos oralmente. En este contexto, la evolución de sus nociones se va adaptando de acuerdo con ciertos rasgos, y estos se dan en razón al valor que le otorga la sociedad misma, en torno a su proceso histórico, mismo que como lo menciona Casado, va del valor en el campo de lo *estético, lo bello y lo clásico* en el siglo XVII, como una herencia de la ideología renacentista; al valor de *antigüedad*, como resultado de una nueva era que se generó a partir del desarrollo de la industrialización a finales del siglo XVIII y principios del XIX; y finalmente, a lo largo del siglo XX, una serie de valores atribuidos en razón del reconocimiento de la diversidad cultural existente a nivel mundial.

También es importante considerar ¿en qué momento un objeto, una ciudad, una tradición o un espacio territorial es considerado patrimonio? Como vimos, hay ciertas atribuciones que ya están reconocidas como lo bello, lo antiguo o lo clásico, sin embargo, no todo lo bello, lo antiguo o lo clásico es clasificado como un bien patrimonial, de manera que lo que le da a un objeto, ciudad o un edificio dicha atribución no solo son sus características, sino su contexto, su historia, su significado y su uso. Al respecto, analizaremos algunos atributos que algunos autores han aportado en relación con este, debemos, sin embargo, considerar que, aunque contemporáneos, su perspectiva difiere en tanto los cambios históricos y contextuales de la primera y la segunda mitad del siglo XX. Comenzaremos con el historiador de arte austrohúngaro Alois Riegl, quien en su obra *El culto moderno a los monumentos*, publicada en 1903, analiza los valores que como sociedad “moderna” se otorgaron a los monumentos, él comienza diciendo que en el sentido más antiguo y primigenio, un monumento era considerado toda obra creada por la mano humana *ex profeso* para exaltar hazañas y empresas vivas y presentes para la conciencia de generaciones

futuras, es decir, que identifica primordialmente los monumentos conmemorativos intencionados, y diferencia estos de los monumentos históricos y artísticos no conmemorativos intencionalmente, estos podrían considerar los monumentos reconocidos por el hombre moderno, los cuales no fueron originalmente creados con esta intención, sino para otras funciones, siendo la sociedad moderna la que les atribuye el valor de monumento, atendiendo a ciertos criterios que esa misma sociedad reconoce. Riegl identifica cuatro tipos de valores, por una parte, en los monumentos conmemorativos reconoce el valor de antigüedad y el valor histórico; y como valores contemporáneos, reconoce el valor artístico e instrumental. Al respecto hace los siguientes señalamientos: que todo monumento artístico está contenido dentro de los monumentos históricos, ya que toda obra que pretenda ser una obra artística posee un valor histórico, por lo tanto, señala que la distinción entre ambos: monumentos históricos y monumentos artísticos, es inexacta. El valor de antigüedad se evidencia por su apariencia no moderna y su oposición al presente, manifestado en la imperfección, en las formas erosionadas o el desgaste del color, es decir, características que le distinguen de lo recién creado o moderno. El valor histórico se determina porque representa una etapa temporal específica y a diferencia del valor de antigüedad, las alteraciones causadas por el tiempo afectan su valor, sin embargo, el valor histórico, dice, será conmemorativo, pues todo lo que ha existido constituye un eslabón imprescindible en la cadena evolutiva y si se conserva dará testimonio del pasado, no obstante postula que es necesario hacer una selección porque es imposible preservar todo; sobre el valor de antigüedad, que es el valor histórico transfigurado por el proceso evolutivo, y, por tanto, precede al mismo, dice que es capaz de producir en quien lo contempla una impresión del paso del tiempo, este tiene validez general debido a la percepción sensorial que genera, la cual puede llegar a las masas fácilmente, sin necesidad de que el público necesite una formación intelectual especial para poder percibirla (Riegl, 1999). Sobre los valores contemporáneos, señala que el valor instrumental reside en la utilidad del bien, en su vida física, refiriéndose en especial a los monumentos edificados. Respecto del valor artístico, reconoce dos concepciones del mismo, una antigua y una moderna: la antigua indica que una obra tendrá valor artístico si responde a las exigencias de la estética clásica; mientras en la moderna, tendrá valor solo si se aproxima a las exigencias de la voluntad moderna del arte, es decir, que este será un valor de contemporaneidad,

dinámico en relación a los estándares artísticos de temporada; de manera que existe un valor artístico según su concepción moderna, si responde a las dos exigencias del *Kunstwollen* (la voluntad del arte). La primera se refiere a que toda obra de arte moderna como algo reciente resulta novedosa, por tanto, se le atribuye un *valor de novedad*. La segunda exigencia es su *valor artístico relativo*, definido como “*lo que está en boga*” ya que no existe un valor artístico absoluto que se precie en todas las épocas. Para este autor la evolución de la apreciación del patrimonio es muestra de la emancipación del ser humano moderno, el cual a finales del siglo XIX “se dispone a sustituir paulatinamente los fundamentos clásicos tradicionales de la cultura por otros completamente distintos” (Riegl, 1999:39)

En 1936, Walter Benjamin publicó *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* la cual observa valores muy diferentes a los de Riegl, mismos que, aunque están muy encaminados hacia las artes, como la plástica, el cine y la fotografía, nos dan luz sobre un aspecto que es necesario tomar en consideración en cuanto al patrimonio se refiere, esto es al valor de exhibición. Walter Benjamin diferencia el valor de culto y el valor de exhibición, además trata el valor eterno. El valor eterno lo atribuye singularmente al arte griego, y se refiere a la imposibilidad de la reproducción técnica de aquellas obras de arte que no admitían ser reproducidas en serie debido principalmente al estado de su técnica, obras que, por el tiempo y dedicación destinados a estas, son prácticamente imposibles de volver a producir, especialmente se refiere a la escultura clásica de la cual dice: *fueron hechas para la eternidad*. El valor de culto lo sitúa en el misticismo de la imagen, cuya razón de ser es su existencia misma, pues según la interpretación de este autor, su importancia radica en que *sea vista por los espíritus*. Benjamín pone como punto de referencia las pinturas prehistóricas, creadas como parte de un ritual, quizás sin la intención artística que el hombre moderno le dio a partir de su descubrimiento; finalmente, el valor de exhibición, que es precisamente el valor que toman las imágenes, las esculturas, los objetos e incluso las ruinas fuera de su contexto original, fuera de su contexto ritual, “con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos” (Benjamin 2003:53), por esto sitúa ambos tipos de valor en polos

opuestos, porque el valor ritual (pensemos en la cuevas de Altamira) que tuvieron los hombres que se representaron así mismos con lanzas, en la contemporaneidad perdieron el sentido mítico, religioso, creativo o cualesquiera que haya sido su causa, ya que al transformarse en “*arte prehistórico*” se le dotó de funciones completamente nuevas. Dichas funciones, sean estas cognitivas, educativas, económicas, históricas, sociales, artísticas, políticas o incluso turísticas son posibles debido a su materialidad, en este caso la roca sobre la cual yacen las pinturas rupestres que adquieren un valor como testimonio del pasado.

En dicha materialidad de los bienes patrimoniales que los hace objeto de exhibición y que les permite ser apreciados como huellas del pasado, prevalece la esencia de su devenir histórico. Nunca se comparará la *Pietà* de Miguel Ángel en un libro o en una imagen digitalizada en internet con la original, poder verla por sí mismo en el Vaticano, con toda su carga histórica, con la esencia del genio creativo del artista y en el contexto para el cual fue esculpida, de ahí que exista la necesidad de su difusión, para el goce de esta obra única que permanece y pervive a través del tiempo, esa misma obra realizada por el artista hace más de 500 años que en su originalidad sin lugar a dudas está cargada de cierta aura, motivo por el cual ninguna reproducción se podrá comparar con la experiencia vívida de poder apreciarla y/o contemplarla. Esto sucede con todo objeto o monumento arqueológico, artístico e histórico.

El tercer historiador que realizó un análisis sobre los valores del patrimonio es Josep Ballart (1954), quien en su obra *El patrimonio histórico y arqueológico. Valor y uso* publicada en 1997, categoriza los valores atribuidos a este en valor de uso, valor formal y valor simbólico o significativo, y al respecto analiza:

“...esta tríada da mucho juego por su simplicidad y carácter formalista, de manera que admite incluir y categorizar todas las posibilidades razonables de atribución de valor que los individuos pueden llegar a otorgar a nuestros objetos. Así, podríamos pensar en diversos subvalores en función de las circunstancias concretas, que rápidamente adjudicaríamos a algunos de los tres tipos de valores propuestos” (Ballart, 1997 :65)

Sin embargo, señala que cada uno de estos valores deberán enmarcarse en un contexto económico, ya que es una circunstancia que le da un sentido de realidad, pues cada uno de estos valores a su vez, son estimados en dinero.

El valor de uso responde a la utilidad para la cual fue creada el objeto en su origen, en este sentido la materialidad del mismo es su propiedad más importante (cabe hacer mención que este texto de Ballart se enfoca en el patrimonio material, objeto de estudio de este trabajo), pues es lo que nos permite hacer uso del mismo, este valor es inherente al objeto y si pensáramos en los objetos utilitarios hechos por la humanidad, de manera inmediata vienen a nuestras mentes un sinnúmero de objetos, tales como herramientas, mobiliario, armas o joyas. No obstante, debemos ser cuidadosos de esto, ya que el valor de uso inherente a cada objeto no se considera una atribución, sino una característica que tienen los bienes culturales desde su origen y que parten de su propia historia, es decir que, “un bien cultural es un objeto que ha acumulado teoría, práctica, experiencia e investigación, en definitiva, es el resultado del conocimiento humano acumulado” (Ballart, 1997 :68). Cabe anotar que este valor de uso también puede ser instrumental, es decir, una iglesia de arquitectura gótica o barroca también tiene su uso como lugar de culto. Dentro de este tipo de valor, Ballart incluye el saber que el objeto proporciona y que llama utilidad inmaterial. El valor formal de un objeto está relacionado con su calidad o trabajo incorporados; los materiales de factura, la genialidad, su genuinidad, el tiempo y dedicación en su proceso formativo, la cualidad de unicidad, su rareza y, por lo tanto, su perfección. Este tipo de valor lo encontramos, principalmente, en las obras de arte, o en objetos únicos e irrepetibles por su singularidad, pensemos en las obras de arte más valoradas, como *David* de Michelangelo, o bien en objetos únicos como el así llamado “Penacho de Moctezuma” o la cámara mortuoria de Tutankamon, en estos bienes el valor no solo es histórico, debido al paso del tiempo, sino que desde su momento de creación fueron bienes extraordinarios en sí mismos, creados expresamente como objetos únicos. Finalmente, Ballart se refiere al valor simbólico o significativo, y para comprender este es necesario tomar en cuenta la semiología, en este sentido propone la teoría del filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce, quien clasificó los signos en relación al objeto al cual remiten, diferenciando el icono, el indicio y el símbolo, sobre el último dice Peirce que

expresa una relación normativa o convencional, de carácter arbitrario, entre un objeto y aquello que representa (Ballart, 1997:85). Para entender este concepto, debemos tomar en cuenta las raíces culturales y los hechos socioculturales y políticos de un grupo social, pues estos determinarán una serie de conocimientos significativos para la comunidad, y será debido a este contexto cultural que la representación de un hecho histórico, político, social o religioso se cargará de un significado único, así mismo, al tratarse de un objeto que ha pervivido del pasado aumentará su carga significativa. Sin embargo, estos valores propuestos por Ballart, como él mismo analiza, estarán sujetos a una serie de convencionalismos sociales, políticos, religiosos y económicos, por ejemplo, respecto de la obra de arte, la valoración de la misma ha cambiado con el tiempo y mientras en el renacimiento se valoraba la perfección en su ejecución, en el periodo de la posguerra se valoró más la connotación crítica de la misma; y si pensamos en lo que se valora en una obra de arte en la actualidad, no podríamos dejar de lado las influencias de la moda y del mercado, resultado de nuestra sociedad de consumo, en la cual la obra de arte no puede ser sino un objeto superfluo cuyo único fin es dar una satisfacción de posesión o estatus social². Respecto del valor significativo, la contemporaneidad ha traído consigo nuevas estructuras de pensamiento. Por ejemplo las teorías decoloniales han generado un cambio en la percepción histórica, de manera que en algunas sociedades latinoamericanas las esculturas monumentales de conquistadores como Cristóbal Colón o Hernán Cortés, que antes fueron valoradas, han sido derribadas física o ideológicamente como resultado de un cambio en el imaginario social, ya que dichos monumentos dejaron de tener un valor significativo para la colectividad o bien adquirieron una valoración negativa como símbolos de conquista y aniquilación de culturas originarias, de manera que como menciona Ballart, “el potencial de los bienes patrimoniales como recurso cultural debe ser considerado a la luz de contextos específicos, porque la atribución de valor —cómo son apreciados y hasta qué punto— sólo puede producirse en función de situaciones reales históricas y socialmente determinadas” (Ballart, 1997:64), en este sentido, se observa una revaloración histórica y significativa en relación a valores éticos.

² El sociólogo francés Pierre Bourdieu hace este señalamiento en su estudio *La distinción*, publicado en 1979 sobre la cultura y el gusto en Francia.

Otro aspecto importante en torno al patrimonio es el económico, y en el contexto que nos compete es menester tomar en cuenta las siguientes consideraciones: 1. La economía, dicho de manera muy llana, es la ciencia que se encarga del estudio de las relaciones de producción, dichas relaciones se dan entre individuos, unos como poseedores de los medios de producción y los otros, los poseedores de fuerza de trabajo, esto hace que cada uno tenga un nivel jerárquico dentro de dichas relaciones de producción, lo que da lugar a los modos de producción. 2. Esta ciencia económica hace una valoración económica de todos los bienes producidos por el hombre, es decir, determina el valor de cambio de un bien, que no es otra cosa que la cantidad de dinero que alguien está dispuesto a pagar por dicho bien. 3. Que todos los bienes patrimoniales, a excepción los intangibles, presentan un valor de cambio regulado por el mercado, de manera que cualquier bien patrimonial que venga a nuestra mente tiene un valor de cambio, aunque éste solo sea un estimado debido a la complejidad para determinar un valor real. En este sentido, en un principio algunos economistas se plantearon la cuestión de cómo debía abordarse el estudio económico a los bienes culturales, he aquí los que Ballart rescata: Arthur Pigou (1877-1959), economista inglés, concluyó que los bienes culturales tenían un valor *per se* independiente de su valor en el mercado, y, por tanto, no podían ser tenidos en cuenta por los economistas (Ballart, 1997:114), por otra parte, economistas de principios del siglo XIX, como John M. Keynes, pensaban que tanto la producción cultural como las políticas en torno a la cultura eran un asunto ajeno a la economía; sin embargo, en la actualidad la cultura y por lo tanto el patrimonio cultural, que son los bienes tangibles que dan certeza del pasado y de la historia, son fuente de grandes ingresos y por supuesto ahora son un asunto de los economistas.

En este sentido, Ballart identifica dos modelos adoptados por el Estado en referencia a los bienes patrimoniales: el primero, que llama modelo ilustrado tradicional, este permite una administración autónoma de los bienes culturales por los propios agentes culturales; el segundo, es aquel que considera a los bienes culturales como una categoría económica más, y, por lo tanto, sujeta a la intervención estatal (Ballart, 1997:118). Al respecto, no podemos olvidar que “el patrimonio” como pertenencia nacional, como medio de conocimiento y como objeto de culto siempre será estimado económicamente.

Un componente que respalda la noción del patrimonio es su clasificación, ¿qué consideramos patrimonio y por qué? Es evidente que para llegar a un consenso nacional e internacional alrededor de este asunto fue necesario contar con cierto tipo de dictamen, es decir, de un ente con suficientes facultades para determinarlo, pues existen un cúmulo de aspectos legales, políticos, sociales y económicos que derivarán de esta decisión, es así que entramos en los alcances de la *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura).

La UNESCO fue constituida en 1945, en el periodo posterior a las dos guerras mundiales, como una organización cuyo objetivo de creación fue lograr la paz mundial a través de acuerdos políticos y económicos entre los Estados miembros, su visión se encaminaba a fomentar el diálogo entre diferentes culturas fortaleciendo las relaciones a través de la ciencia, la filosofía, la educación y el arte. Una de las primeras declaraciones de la UNESCO con la finalidad de proteger el patrimonio cultural fue la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado, que tuvo lugar en La Haya, Países Bajos el 14 de mayo de 1954. Sin embargo, fue en 1959, cuando Egipto y Sudan piden ayuda a este organismo para proteger una serie de complejos arqueológicos amenazados por las crecidas del río Nilo en la región de Nubia, los cuales estaban en peligro de destrucción debido a la construcción de la presa hidráulica de Asuán. Un año después el director de la UNESCO llamó a los Estados miembros para realizar excavaciones logrando salvaguardar los templos Abu Simbel edificados durante el periodo de Ramsés II, siendo este uno de los actos más representativos de colaboración entre naciones (Villarruel Vázquez, 2019). Es a partir de entonces que la organización internacional comienza activamente a tomar acciones para proteger bienes culturales por otros motivos que no fueran de origen bélico; en 1970, por iniciativa de países de África y Asia, preocupados por el saqueo de sus bienes culturales, se realiza la primera Convención sobre Tráfico Ilícito de Bienes Culturales destinada a proteger el patrimonio cultural en tiempos de paz y en 1972 se realiza la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, la cual ha sido muy importante ya que no solo impulsa la cooperación internacional, sino que gestiona y da financiamiento para la preservación del

patrimonio cultural y natural del mundo. La UNESCO emitió tres convenciones más sobre la protección del patrimonio; en 2001 la Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático, la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial en 2003 y la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales en 2005. Cabe anotar que México es uno de los países miembro fundadores de la UNESCO y fue el primer país latinoamericano en adherirse en el año 1946 (UNESCO, s/f).

La UNESCO clasifica el patrimonio cultural y natural de la siguiente manera:

“Patrimonio Natural: los monumentos naturales constituidos por formaciones físicas y biológicas o por grupos de esas formaciones que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico, - las formaciones geológicas y fisiográficas y las zonas estrictamente delimitadas que constituyan el hábitat de especies, animal y vegetal, amenazadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista estético o científico, - los lugares naturales o las zonas naturales estrictamente delimitadas, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la ciencia, de la conservación o de la belleza natural “ (Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, París, 1972).

“Patrimonio Cultural Material: los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia, - **los conjuntos:** grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia, - **los lugares:** obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico” (Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, París, 1972).

“Patrimonio Cultural Inmaterial: Son el conjunto de manifestaciones culturales, tradiciones que se transmiten de generación en generación. Este incluidas las lenguas, los relatos y cuentos populares, la música y la danza, las artes marciales, las fiestas, las artes culinarias, la artesanía” (Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, París, 1972).

Cabe anotar que la lista del Patrimonio Mundial y la Lista del Patrimonio Mundial en Peligro se elaboraron en 1978 como resultado de la Convención de Paris, mientras que la Convención de 2003 produce como consecuencia tres tipos de listas:

- 1) Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad
- 2) Lista de Salvaguardia Urgente del Patrimonio Inmaterial
- 3) Registro de Mejores Prácticas de Salvaguardia.

Actualmente, la UNESCO se conforma de 193 países miembros, si tomamos en cuenta que en el mundo existen alrededor de 201 países, vemos la relevancia y envergadura de este organismo internacional.

En torno al patrimonio nacional, resulta conveniente tomar en cuenta los aportes que Enrique Florescano analiza en su texto “El Patrimonio Nacional: valores, usos, estudios y difusión” publicado en 1997. Florescano identifica cuatro factores que inciden en su noción. La primera es que en cada época se da un proceso de reconocimiento del pasado desde la contemporaneidad y con base en ésta se hace una selección de bienes patrimoniales; la segunda es que el rescate de los bienes patrimoniales se realiza conforme a los valores de los grupos sociales dominantes y en este sentido, tienen un carácter de exclusividad; el tercero es que los Estados-Nación lo conciben a partir de la particularidad, es decir, la exclusividad del bien patrimonial como un valor de identidad y, el cuarto, es que la noción de nacional es producto de un proceso histórico que se va configurando a partir de los intereses políticos y sociales de una nación, es decir, que no es un hecho dado, sino una construcción histórica (Florescano, 1997).

En estos cuatro aspectos que analiza Florescano, podemos llegar a ciertas reflexiones: la primera es que, aunque una nación determine ciertos bienes como patrimoniales, buscando generar una identidad y, por lo tanto, un nacionalismo en la sociedad, dicha selección de bienes patrimoniales identitarios es hegemónica, pues no son consideradas la totalidad de etnias o subculturas que cohabitan dentro de una nación. Otra reflexión es que su noción es tan dinámica y cambiante como la sociedad misma; por ejemplo, en países como México actualmente hemos estado experimentando un cambio político y un cambio ideológico, una parte de la sociedad comienza a deconstruir ciertos conceptos y a re concebir nuestra historia, así que, ya no estamos de acuerdo con concepciones históricas como “el encuentro de dos mundos” o la “alfabetización de los indígenas que eran pensados como salvajes e ignorantes”, incluso, calles y avenidas con nombres de

conquistadores están siendo renombradas, todo esto obedece a un cambio intelectual de la colectividad y a un rechazo a la hegemonía discursiva implantada durante la colonización; en este sentido, algunos monumentos antes erigidos como legitimadores de nuestra historia, al pasar por un revisionismo histórico, han sido objeto de rechazo.

Estas son solo algunas nociones que existen acerca del patrimonio, pues cada periodo histórico, cada cultura, cada nación y cada grupo social cimienta a partir de su contexto y experiencia una noción propia, ya que, aunque la concepción del concepto aquí tratado es una construcción occidental, a través del tiempo se ha ido modificando constantemente debido a la discusión internacional, de manera que será siempre importante detenernos a pensar y tomar en cuenta las diferentes corrientes de pensamiento que pueden emerger en cada sitio del territorio global, países africanos, asiáticos y de Medio Oriente, que lamentablemente no son usualmente estudiados por los países latinoamericanos, pese a su concordancia con organismos como la UNESCO; seguramente, de acuerdo con su propia historia tienen formas diferentes de pensar el patrimonio. En este contexto es importante considerar que “el patrimonio más que un conjunto de bienes es una construcción social (Prats, 1997 en García Cuetos, 2012:117), porque es la sociedad, es decir, somos nosotros los que damos sentido, reconociendo determinados edificios, lugares, objetos, costumbres y personas como señas de identidad colectiva” (García Cuetos, 2012:117). Finalmente, podemos decir que el patrimonio está conformado por todos aquellos bienes materiales, inmateriales y naturales, pasados y presentes que apreciamos, que reconocemos, que nos distinguen como sociedad, que narran nuestra historia, que honramos y estimamos como un legado, y por lo tanto estamos interesados en preservar. Así mismo, que, debido a sus particularidades conforma parte del eslabón en la historia de la humanidad y, por lo tanto, necesario que sea divulgado como parte del conocimiento universal. Esto es parte del acuerdo y compromiso asumido por los países miembros de la Organización de las Naciones Unidas, de modo que como parte de éste resulta imprescindible conocer los fundamentos legales de los acuerdos firmados por estas naciones relativos a su difusión y protección, que, por sus características es susceptible para su movilidad y, por lo tanto, que puede ser trasladado y exhibido fuera de su contexto original, como es

el caso del patrimonio cultural mueble, que por la naturaleza de su origen está a cargo de las instituciones gubernamentales, aunque no debemos olvidar que una parte pertenece a la propiedad privada y otro es de origen comunitario, el cuál es especialmente valorado, protegido y gestionado por las comunidades.

1.2.1 Patrimonio Cultural Mueble

Una vez que comprendemos qué es patrimonio cultural, detengámonos a conocer un poco más sobre los bienes muebles, una clasificación que se ubica dentro del patrimonio material. Inicialmente será necesario conocer la etimología de la palabra “mueble”, que es la acepción que lo diferencia. “Mueble” proviene del latín *mobilis*, forma sincopada de *movibilis*, del verbo *movere* ‘mover’, derivado del indoeuropeo *meu* ‘empujar lejos’, ‘mover de un lugar’³, es decir, que su característica principal es que puede ser movable, transportado, y puede ser sacado de su contexto original, pese a sus dimensiones, no está fijo a algún sustrato o bien, aunque anclado, este anclaje no compromete la estabilidad del bien para su traslado. Pensemos por ejemplo en enterramientos prehispánicos que, a pesar de su antigüedad pueden ser sustraídos y trasladados para su estudio, a diferencia del inmueble, cuya propiedad principal es que no puede ser trasladado o separado del lugar en el que se encuentra, como las casas y los edificios.

El patrimonio cultural mueble son todos aquellos bienes u objetos de carácter no monumental: objetos arqueológicos, históricos, artísticos, etnográficos, tecnológicos, religiosos y objetos de origen artesanal o folklórico, documentos, fotos, películas, etcétera, que tengan gran importancia para la conservación de la diversidad cultural de un pueblo, una nación y el mundo entero. Estos no están considerados en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO, pero están protegidos por las legislaciones de cada país y por algunos acuerdos internacionales (Castañón, s/f). De acuerdo con lo anterior, vemos su magnitud e importancia ya que abarca una amplia diversidad de manifestaciones culturales.

³Soca, R. (2002-2007). El Castellano.org. La página del idioma español. Diccionario etimológico. Recuperado de: https://www.elcastellano.org/palabra/mueble#google_vignette

2 Legislación del Patrimonio Cultural

2.1 Marco Histórico de la Legislación en Torno al Patrimonio Cultural

La divulgación del patrimonio y su protección no podrían ser la una sin la otra, pues para que todo bien patrimonial pueda ser visto, apreciado y valorado, este debe existir, permanecer y pervivir en el tiempo, la existencia de su materialidad es intrínseca para su difusión, sin embargo, para entender y valorar cualquier obra humana no basta con su simple observación, sino que, alrededor de su existencia debe haber un contexto histórico que nos permita conocer su origen, esto nos lleva a la labor de investigación, importante para saber el uso del bien en su contexto original y también el porqué de su significación contemporánea; de esta manera, este objeto podrá aportar conocimiento. Cada objeto mueble o inmueble reconocido como patrimonio cultural es fuente de conocimiento universal, por este motivo es importante su difusión, ya que, si éste se guardara para asegurar su preservación, perdería su razón de ser. Es importante observar que la difusión de un bien está ligada a su protección de manera circular, ya que, si éste no permanece, no podrá ser difundido.

Dicha protección está principalmente, bajo la responsabilidad del Estado (no hay que olvidar que también hay quien se encarga de éste en el sector privado y la sociedad civil), encargado de crear las leyes que aseguren su pervivencia y, en este sentido, como hemos visto, existen organismos internacionales preocupados por la protección del patrimonio mundial. Cada una de estas leyes y acuerdos, ya sean nacionales e internacionales, se han ido adaptando con el tiempo, atendiendo a las necesidades de cada época; pero no solo eso, pues debemos recordar que su espectro se ha ido ampliando y adaptando a los diferentes contextos político-culturales, y de ahí emanan las diferentes disposiciones legales en torno al mismo, es decir, que a la vez que cambian las sociedades, cambia su percepción y se ajustan las leyes, pues las medidas de protección cambiarán en la medida del bien de que se trate, así que no serán las mismas para una pieza de arte olmeca, un edificio de la época colonial, una reserva natural o una pintura del siglo XX; así mismo, respecto de las leyes, éstas fueron cambiando de acuerdo con su periodo histórico, y de igual manera, difieren las emanadas de la Corona

española en la época novohispana, de las producidas durante los gobiernos liberales como el de Benito Juárez, de las del Porfiriato o las decretadas por presidentes revolucionarios, de ahí la importancia de comprender el panorama que motivó la creación de cada una de las leyes en sus contextos políticos e históricos.

A continuación, hacemos un recorrido por algunas de las disposiciones legales que a partir de 1803 se fueron generando con el objetivo de salvaguardar lo que en sentido contemporáneo entendemos por patrimonio.

LEGISLACIÓN ANTIGUA SOBRE PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL	
AÑO DE EXPEDICIÓN	LEY
1803	Real Cédula de su Majestad y Señores del Consejo, por la cual se aprueba y manda observar la Instrucción formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos o que se descubran en el Reino. Expedida por el Rey Carlos IV
1822	Se establece el Conservatorio de Antigüedades por petición de Lucas Alamán, durante el imperio de Agustín de Iturbide.
1825	El 18 de marzo de 1825, el primer presidente, Guadalupe Victoria, fundó el Museo Nacional, establecido para “reunir y conservar cuanto pudiera para dar el más exacto conocimiento del país, de sus orígenes y de los progresos de la ciencia y de las artes”. ⁴

⁴ Museo Nacional de Antropología. (sf). Historia del Museo. Historia y orígenes del Museo Nacional. Recuperado de: https://www.mna.inah.gob.mx/historia_detalle.php?id=1

1827	El 16 de noviembre de 1827 aparece un arancel para las Aduanas Marítimas y de Frontera de la República Mexicana, encaminado a la prohibición de exportación el cual dicta: "Se prohíbe bajo la pena de comiso la exportación de monumentos y antigüedades mexicanas". ⁵
1831	Decreto del 21 de noviembre de 1831, para la formación de un Establecimiento que comprenda Antigüedades, Productos de Industria, Historia Natural y Jardín Botánico, promulgado por el vicepresidente de la República Anastasio Bustamante.
1833	El 21 de octubre de 1833, como parte de la Reforma Educativa, se creó la Dirección General de Instrucción Pública, presidida por el vicepresidente Valentín Gómez Farías, dicha dirección estaría a cargo de los conservatorios de artes.
1853	Decreto de Antonio López de Santa Anna referente a Monumentos y Antigüedades, que da continuidad al arancel aduanal de 1827 y dicta: en su artículo 103. "Se prohíbe bajo la pena de comiso, la exportación de oro y plata en pasta o en piedra y polvillo, y las de oro y plata labrada sin quintar, los monumentos y antigüedades mexicanas"
1859	El 12 de julio de 1859 se crea la Ley de Nacionalización de los Bienes del Clero, decretada por el presidente Benito Juárez
1861	El 28 de agosto de 1861, el presidente Benito Juárez encomienda a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística un

⁵ Artículo 41, de Dublán y Lozano 1876-1912 (Monnet, 2014)

	proyecto de Ley de Monumentos, en éste destaca la definición de monumentos antiguos y dicta en su artículo 2 “Todas las autoridades políticas y judiciales, vigilaran cuidadosamente, dentro de su respectivo territorio, sobre la conservación de los monumentos”
1885	El 8 de octubre de 1885, se creó la Inspección y Conservación de Monumentos Arqueológicos, dependencia de la Secretaría de Justicia e Instrucción Pública.
1896	El 3 de junio de 1896 se publicó la Ley sobre Exploraciones Arqueológicas, cuyo único artículo faculta al ejecutivo federal para conceder permiso a personas particulares para hacer exploraciones arqueológicas.
1897	El 11 de mayo de 1897 se emite por decreto la primera Ley Federal sobre Monumentos Arqueológicos
1914	El 6 de abril de 1914, se promulgó la Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales.
1916	En enero de 1916 se declara la Ley sobre Conservación de Monumentos, Edificios, Templos y Objetos Históricos o Artísticos
1930	El 29 de enero de 1930 se emite el decreto para expedir la Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales
1934	El 19 de enero de 1934 se expide la Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos Arqueológicos e Históricos, Poblaciones Típicas y Lugares de Belleza Natural (Deroga la ley de 1930)

1939	El 3 de febrero de 1939 se crea el INAH mediante la Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia
1946	El 31 de diciembre de 1946 se crea el INBAL mediante la Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
1963	Se crea el Centro Nacional de Conservación de Obra Artística (CNCOA), En 2007 se extienden sus facultades y su nomenclatura cambia a Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM).
1966	El 13 de enero de 1966 se adiciona al artículo 73 constitucional la fracción XXV que faculta al Congreso a legislar sobre monumentos arqueológicos, artísticos e históricos.
1970	Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación (Deroga la ley de 1934)
1972 (vigente. Última reforma el 16 de febrero de 2018)	Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas Históricas (Deroga la ley de 1970)

Las leyes del siglo XIX, aunque nacidas de diferentes entes políticos, tuvieron como objetivo principal la recopilación y conservaciones de antigüedades y monumentos. Sin embargo, se destacan el arancel aduanal de 1827 en el cual aparece por primera vez la prohibición de exportar monumentos y antigüedades mexicanas. En 1859 a través de la Ley de Nacionalización de los Bienes del Clero, se incautan, como dicta en su artículo 12 “los libros, impresos, manuscritos, pinturas, antigüedades y demás objetos pertenecientes a las comunidades religiosas suprimidas, se aplicarán a los museos, liceos, bibliotecas, y otros establecimientos públicos”. En 1896 es relevante la Ley de Exploraciones Arqueológicas, que facultaba al ejecutivo para otorgar permisos a particulares para realizar exploraciones arqueológicas, esto como respuesta a diversos casos

de saqueo, robo y tráfico de bienes arqueológicos. En 1897 la Ley de Monumentos Arqueológicos dicta que los bienes arqueológicos son propiedad de la nación y nadie puede explorarlos, removerlos o restaurarlos sin autorización expresa del ejecutivo de la nación, que la destrucción y/o deterioro de los monumentos arqueológicos constituye un delito y que para identificar dichos monumentos se mandará formar una “Carta Arqueológica de la República”. Cabe anotar que esta ley no omite la protección de los bienes muebles, ya que en su artículo sexto. dicta: “Las antigüedades mexicanas, códices, ídolos, amuletos y demás objetos o cosas muebles que el Ejecutivo Federal estime como interesantes para el estudio de la civilización e historia de los aborígenes y antiguos pobladores de América y especialmente de México, no podrán ser exportados sin autorización legal”. Sin embargo, según la apreciación de Bolfy Cottom;

“El modelo jurídico que regula la protección de los monumentos no solo arqueológicos, sino históricos, artísticos e incluso paleontológicos, empieza en sentido estricto en este periodo. Es en el siglo XX cuando hay más producción de leyes sobre esta materia, debido al impulso por parte de un ámbito especializado de la ciencia, la antropología, la historia, el derecho, la arquitectura y el arte, todos de corte nacionalista” (Cottom, 2008:181).

La primera ley del siglo XX, la Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales, fue pronunciada por el presidente Victoriano Huerta en 1914, de esta ley se destacan varios aspectos, el primero, como se ha analizado ya en muchos textos previos, es la enunciación de los monumentos históricos y artísticos; y la división de los bienes muebles e inmuebles de importancia artística e histórica; sin embargo, considero importante subrayar la parte en que menciona que no solo debe impedirse la destrucción de los monumentos, sino también su restauración, ya que ésta les quita su fuerza probatoria y su carácter original; en esta ley se reconoce que a menudo han sido exportados a museos extranjeros importantes objetos que deberían ser conservados en territorio nacional, que autoridades civiles e individuos han enajenado las obras de arte y los edificios artísticos e históricos, así mismo, demolido y transformado dichos bienes y que con frecuencia han desaparecido objetos destinados al culto, por lo cual se declara en su artículo primero, “es de utilidad pública nacional la conservación de monumentos, edificios, templos y objetos artísticos e históricos que existen actualmente y los que llegasen a existir

en territorio nacional”, y en su artículo segundo se faculta a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes a cuidar de dichos monumentos, edificios y objetos, para lo cual se hará un inventario riguroso que los tenga clasificados. En la citada ley también se crea la “Inspección Nacional de Monumentos Artísticos e Históricos” que en su artículo 30 dice que las bellezas naturales, que sean dignas de permanecer inalterables serán clasificadas y por lo tanto sometidas al mismo estatuto. Cabe anotar que, si bien esta legislación reconoce la importancia nacional de los monumentos y también la pérdida de patrimonio a causa del saqueo, robo y el tráfico ilícito. En ésta no se manifiesta la prohibición del daño a dichos bienes.

En cambio, la Ley sobre Conservación de Monumentos, Edificios, Templos y Objetos Históricos y Artísticos, proclamada en 1916 en la presidencia de Venustiano Carranza, se destaca la prohibición de la destrucción total o parcial, de la restauración, de la enajenación y la exportación, aunque sean de propiedad pública o privada y que la infracción de esta disposición constituye un delito; así mismo reconoce como monumentos, edificios, templos y objetos de interés artístico e histórico a todos aquellos que hayan sido inventariados por la Dirección General de las Bellas Artes. Igualmente, se menciona que los bienes inventariados serán publicados en el Diario Oficial de la Federación y en el periódico oficial del Estado de la República en donde se ubique el bien patrimonial. Otros aspectos que se mencionan en dicha legislación son que, en caso de descubrimiento de monumentos por excavaciones u obras de albañilería, se debe avisar a la autoridad municipal y se debe asegurar la conservación de los bienes encontrados.

La Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales de 1930, destaca en su artículo primero que dicha ley no será aplicable a los monumentos a que se refieren los artículos 1º y 2º de la Ley Federal de Monumentos Arqueológicos de 1897, por lo tanto, la citada legislación diferencia a los monumentos arqueológicos inmuebles de los demás, tampoco considera como monumentos las obras de artistas vivos y aquellas que tengan menos de 50 años de haber sido ejecutadas. Esta ley se refiere a la conservación y protección del aspecto típico y pintoresco de las poblaciones y lugares de belleza natural, las

cuales serán declaradas de acuerdo con la Secretaría de Educación Pública y dicha declaratoria se hará por decreto expedido por el ejecutivo de cada Estado. Finalmente, cabe resaltar que esta es la primera ley que incluye un artículo con disposiciones penales.

Por otra parte, en la Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos Arqueológicos e Históricos, Poblaciones Típicas y Lugares de Belleza Natural publicada en 1934 se destaca en su artículo 2° la aplicación de carácter general en lo relativo a:

- I. Monumentos arqueológicos.
- II. II. Exportación de monumentos arqueológicos o históricos.
- III. III. Monumentos históricos de propiedad nacional.
- IV. IV. Lugares de belleza natural de propiedad de la Nación sujetos a la jurisdicción federal.

En esta legislación también se define la diferencia entre monumentos arqueológicos e históricos. Los monumentos arqueológicos se consideran los vestigios de las civilizaciones aborígenes anteriores a la consumación de la conquista y los monumentos históricos son aquellos muebles e inmuebles posteriores a la consumación y cuya conservación sea de interés público:

“Artículo 13 a) Por estar vinculados a nuestra historia política o social. b) Porque su excepcional valor artístico o arquitectónico los haga exponentes de la historia de la cultura” (Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos Arqueológicos e Históricos, Poblaciones Típicas y Lugares de Belleza Natural publicada, 1934)

En este estatuto igualmente se establece el Registro de la Propiedad Arqueológica Particular.

En 1939 se creó el Instituto Nacional de Antropología e Historia, con personalidad jurídica propia y dependiente de la Secretaría de Educación Pública con las siguientes facultades:

“Artículo 2° - I. exploración de las zonas arqueológicas del país. II. Vigilancia, conservación y restauración de monumentos arqueológicos, históricos y artísticos

de la República, y los objetos que ahí se encuentran. III. Investigaciones científicas y artísticas que interesen a la arqueología e historia de México, antropológicas y etnográficas, principalmente de la población indígena del país. IV. Publicación de obras relacionadas con las materias antes expuestas y V las demás que la República le confieran” (Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1939)

Con las facultades conferidas a un organismo creado expresamente para la salvaguarda de los monumentos arqueológicos e históricos, el Estado aseguró la ejecución de las leyes creadas para dicho fin, lo cual fue un gran avance en esta materia.

En 1946 se creó el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, y aunque este organismo no fue creado propiamente para la salvaguarda de los bienes artísticos, se le concedieron como parte de su patrimonio

“Artículo 4º - IV. Las pinturas y esculturas que integran la colección de la antigua Academia de San Carlos, que depende actualmente de la Secretaría de Educación Pública; y las que forman la colección del Palacio de Bellas Artes, así como todas las pinturas y objetos que constituyen el Museo de Arte Popular; todas las obras de arte que el Estado destine para la exhibición pública y difusión estética” (Ley de creación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1946).

En 1966 se adiciona al artículo 73 constitucional la fracción XXV que faculta al Congreso General para legislar sobre monumentos arqueológicos, artísticos e históricos cuya conservación sea de interés nacional, con esta acción se otorgó a los monumentos una tutela jurídica de ámbito federal.

En 1970 se publicó la Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación, antecesora de la vigente ley publicada en 1972. En el título de dicha ley ya se hace referencia a que ésta es de carácter federal y que su ámbito de competencia concentra a todo el “patrimonio cultural nacional”, siendo más específica que las anteriores. Como ejemplo de esto, en su primer capítulo clasifica los bienes considerados de valor cultural, señala la facultad de Estados y Municipios en su aplicación con la asistencia técnica de los institutos de antropología e historia y de bellas artes. En esta ley ya hay una clasificación de los monumentos artísticos y se crea la Comisión Técnica de Bienes Culturales y subcomisiones facultadas para emitir dictamen sobre declaratorias de monumentos y las relacionadas con

la remoción, ejecución, expropiación, elaboración de proyectos y normas técnicas y cualquier otro asunto a que sea sometida por la Secretaría de Educación Pública.

En este breve desglose hemos podido observar cómo se fueron conformando los ordenamientos jurídicos en el pasado, sin embargo, en el siguiente capítulo abordaremos lo referente a la legislación mexicana vigente.

2.2 Legislación Actual del Patrimonio Cultural

Actualmente, la estructura jurídica vigente del Estado mexicano para protección del patrimonio cultural se conforma con las siguientes leyes, reglamentos, acuerdos y tratados. En la clasificación del siguiente cuadro podemos observar las leyes vigentes nacionales (de observancia general), los reglamentos de dichas leyes, las leyes federales en la materia (que son únicamente de competencia federal), las leyes supletorias (que aplican cuando el ordenamiento no es claro o preciso), los acuerdos publicados en el D.O.F. mediante los cuales se da instrucción a dependencias de administración pública federal, e igualmente, algunos de los tratados internacionales que aplican al presente tema de estudio:

LEGISLACIÓN ACTUAL SOBRE PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL	
LEYES NACIONALES	FECHA DE EXPEDICIÓN
Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos	Publicada en el Diario Oficial de la Federación el 5 de febrero de 1917
Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (ley vigente)	Publicada el 6 de mayo de 1972 y reformada el 23 de diciembre de 1974, 31 de diciembre de 1981, 26 de noviembre de 1984, 13 de enero de 1986, 13 de junio de 2014, 28 de enero de 2015 y el 16 de febrero de 2018.
Decreto por el que se reforman, adicionan y derogan diversas disposiciones de la Ley Orgánica de la Administración Pública	Publicada en el Diario Oficial de la Federación el 17 de diciembre de 2015

Federal, así como de otras leyes para crear la Secretaría de Cultura.	
Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia	1939
Ley Orgánica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura ⁶	1948
REGLAMENTOS	FECHA DE EXPEDICIÓN
Reglamento de la Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas	Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 8 de diciembre de 1975 y reformado el 3 de diciembre de 2020.
Reglamento de la Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia	Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 18 de mayo de 2021
LEYES FEDERALES	FECHA DE EXPEDICIÓN
Ley Federal de Protección del Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas y Afro mexicanas	Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 17 de enero de 2022
LEYES SUPLETORIAS	FECHA DE EXPEDICIÓN
Código Civil Federal (de acuerdo con el artículo 19 de la Ley de 1972)	Publicado en el Diario Oficial de la Federación en cuatro partes los días 26 de mayo, 14 de julio, 3 y 31 de agosto de 1928
Código Penal Federal (de acuerdo con el artículo 19 de la Ley de 1972)	Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 14 de agosto de 1931
OTROS ACUERDOS FEDERALES RELACIONADOS AL TEMA	
Acuerdo que establece la clasificación y codificación de los bienes considerados monumentos históricos o artísticos, cuya exportación está sujeta a autorización previa de exportación por parte del Instituto Nacional de Antropología e	Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 8 de julio de 1993.

⁶ El INBA solo cuenta con un anteproyecto de reglamento con fecha del 22 de octubre del 2012.

Historia, o del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.	
Acuerdo que establece la clasificación y codificación de los bienes considerados monumentos históricos o artísticos, cuya exportación está sujeta a autorización previa de exportación por parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia, o del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.	Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 10 de julio de 2007 (abroga al acuerdo de 1993)
Acuerdo por el que se delegan en el subdirector General del Patrimonio Artístico Inmueble, Diversas Facultades en Materia de Protección al Patrimonio Artístico.	Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 23 de abril de 2010, emitido por Teresa Vicencio Álvarez, directora general del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
TRATADOS Y ACUERDOS INTERNACIONALES	FECHA DE EXPEDICIÓN
Convenio sobre la Protección de Instituciones Artísticas y Científicas y Monumentos Históricos (<i>Pacto Roerich</i>)	Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 18 de agosto de 1837
Tratado Panamericano sobre la Protección de Muebles de Valor Histórico	Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 2 de enero de 1940.
Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado	Adoptada el 14 de mayo de 1954 en la Haya, Países bajos, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 3 de agosto de 1956.
Primer Protocolo de la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado	14 de mayo de 1954
Segundo Protocolo de la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado de la Haya de 1954	Adoptado el 26 de marzo de 1999
Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural	Adoptada en Paris, Francia el 23 de noviembre de 1972, aprobado en México por la cámara de senadores del H.

	Congreso de la Unión el 22 de diciembre de 1983 y publicado en el D.O.F. el 2 de mayo de 1984 ⁷
Convención sobre la Protección del Patrimonio Subacuático Cultural	Adoptada en París, Francia el 2 de noviembre de 2001, aprobado en México por la cámara de senadores del H. Congreso de la Unión el 25 de abril del 2006 y publicado en el Diario Oficial de la Federación el 31 de diciembre de 2008.
Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial	Adoptada en Paris, Francia el 20 de octubre de 2005, aprobado en México por la cámara de senadores del H. Congreso de la Unión el 27 de abril de 2006
Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales	Adoptada en Paris, Francia el 17 de octubre de 2003, aprobado en México por la cámara de senadores del H. Congreso de la Unión el 27 de octubre de 2005 y publicado en el Diario Oficial de la Federación el 28 de marzo de 2006 ⁸

La tabla anterior desglosa las leyes vigentes, iniciando por la Constitución Mexicana y seguida por la Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas que es la ley general de carácter federal en dicha materia y dicta en su artículo 19: “A falta de disposición expresa en esta Ley, se aplicarán supletoriamente: “I.- Los tratados internacionales y las leyes federales; y II.- Los códigos civil y penal vigentes”; en la parte de abajo se encuentra el decreto por el cual se reforman, adicionan y derogan diversas disposiciones de la Ley Orgánica de la Administración Pública Federal, así como de otras leyes para dar paso a la creación de la Secretaría de Cultura, misma que asumió las facultades que anteriormente detentaba la Secretaría de Educación Pública y quedó al frente del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y del Instituto Nacional de Antropología e Historia, institutos competentes en la conservación, difusión y

⁷ Decreto de promulgación del Convenio para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural adoptado en París el 23 de noviembre de 1972. Dato obtenido del D.O.F.

⁸ Ibidem

protección de los monumentos arqueológicos, artísticos e históricos; debajo de éstas aparecen los reglamentos de dichas leyes, que marcan su ámbito de aplicación; también se incluyen otras leyes federales sobre el tema, las leyes supletorias y los acuerdos federales que afectan directamente en la diligencia de la citada legislación.

A continuación, se extraen los artículos relacionados directamente con la movilidad del patrimonio cultural mueble dentro y fuera del país:

Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas

Artículo 16.- Los monumentos históricos o artísticos de propiedad particular podrán ser exportados temporal o definitivamente, mediante permiso del Instituto competente, en los términos del Reglamento de esta Ley.

Se prohíbe la exportación de monumentos arqueológicos, salvo canjes o donativos a Gobiernos o Institutos Científicos extranjeros, por acuerdo del presidente de la República.

Artículo 29.- Los monumentos arqueológicos muebles no podrán ser transportados, exhibidos o reproducidos sin permiso del Instituto competente.

Artículo 44.- El Instituto Nacional de Antropología e Historia es competente en materia de monumentos y zonas de monumentos arqueológicos e históricos.

Artículo 45.- El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura es competente en materia de monumentos y zonas de monumentos artísticos.

Reglamento de la Ley Federal Sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas

CAPITULO III De los Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas

Artículo 32.- Queda prohibida la exportación definitiva de los bienes artísticos de propiedad particular que de oficio hayan sido declarado monumentos.

Artículo 33.- Queda prohibida la exportación definitiva de los siguientes monumentos históricos de propiedad particular:

I.- Los señalados en la fracción I, II y III del artículo 36 de la Ley⁹; **II.-** Los que no sean sustituibles; y **III.-** Aquellos cuya integridad pueda ser afectada por su transportación o por variarse las condiciones en que se encuentren.

⁹ I.- Los inmuebles construidos en los siglos XVI al XIX, destinados a templos y sus anexos; arzobispados, obispados y casas curales; seminarios, conventos o cualesquiera otros dedicados a la administración, divulgación, enseñanza o práctica de un culto religioso; así como a la educación y a la enseñanza, a fines asistenciales o benéficos; al servicio y ornato públicos y al uso de las autoridades civiles y militares. Los muebles que se encuentren o se hayan encontrado en dichos inmuebles y las obras civiles relevantes de carácter privado realizadas de los siglos XVI al XIX inclusive.

Artículo 34.- Queda prohibida la exportación temporal de los monumentos artísticos o históricos de propiedad particular cuya integridad pueda ser afectada por su transportación o por variarse las condiciones en que se encuentren.

Artículo 35.- Para tramitar permiso de exportación temporal o definitiva de un monumento artístico o histórico de propiedad particular, el interesado deberá satisfacer los requisitos que exijan en la forma oficial de solicitud que proporcionará el Instituto competente

Artículo 36.- En caso de exportación temporal de los monumentos artísticos o históricos a que se refieren los artículos 32 y 33 de este Reglamento, deberá otorgarse por el interesado fianza a favor y a satisfacción del Instituto competente, que garantice el retorno y conservación del monumento.

Artículo 37.- El plazo de la exportación temporal de monumentos artísticos o históricos, será determinado por el Instituto competente tomando en consideración la finalidad de esta.

Artículo 37 bis. - Queda prohibida la exportación definitiva de monumentos arqueológicos, salvo canjes o donativos a gobiernos o institutos científicos extranjeros, por acuerdo expreso del presidente de la República. La exportación temporal de monumentos arqueológicos sólo podrá llevarse a cabo para su exhibición en el extranjero, siempre y cuando la integridad de éstos no pueda ser afectada por su transportación, y de conformidad con lo siguiente:

I.- Se requerirá permiso previo del titular del Instituto Nacional de Antropología e Historia quien, para otorgarlo, tomará en consideración la opinión de la Secretaría de Relaciones Exteriores y de las áreas técnicas competentes del propio Instituto; Fracción reformada DOF 08-07-2015

II.- La Secretaría de Relaciones Exteriores adoptará las medidas necesarias para que los monumentos arqueológicos sean trasladados e instalados en los lugares de las exhibiciones y, al concluir éstas, se retornen a nuestro país, así como aquéllas para su debida protección, y

III.- El Instituto Nacional de Antropología e Historia realizará el embalaje de los monumentos para su transportación, así como el avalúo de estos, para efectos de los seguros que se contraten, los que deberán cubrir todo tipo de riesgos. Artículo adicionado DOF 05-01-1993

Artículo 37 ter.- La Secretaría de Cultura, previo acuerdo con el Presidente de la República y con la opinión favorable de la Secretaría de Relaciones Exteriores, podrá celebrar Acuerdos Interinstitucionales con órganos gubernamentales extranjeros u organizaciones o instituciones internacionales que tengan por objeto el traslado temporal, al territorio nacional, de bienes muebles que, de conformidad con la Ley y el presente Reglamento, se consideren o pudieran declararse como monumentos arqueológicos, artísticos o históricos, con fines de estudio o exhibición pública en el país. Dicho traslado temporal deberá llevarse a cabo de

II.- Los documentos y expedientes que pertenezcan o hayan pertenecido a las oficinas y archivos de la Federación, de las entidades federativas o de los Municipios y de las casas curiales. Fracción reformada DOF 19-01-2018

III.- Los documentos originales manuscritos relacionados con la historia de México y los libros, folletos y otros impresos en México o en el extranjero, durante los siglos XVI al XIX que, por su rareza e importancia para la historia mexicana, merezcan ser conservados en el país.

conformidad con los instrumentos y disposiciones jurídicas aplicables en la materia.

Acuerdo por el que se delegan en el subdirector General del Patrimonio Artístico Inmueble, Diversas Facultades en Materia de Protección al Patrimonio Artístico.

Artículo primero

V. Autorizar el préstamo temporal de obra artística y bienes muebles relacionados con las mismas que sean propiedad del Instituto y formen parte de su acervo;

VIII. Incrementar cuantitativa y cualitativamente las actividades de cooperación e intercambio artístico, en el ámbito de las artes plásticas, con otros países, coleccionistas y organismos internacionales;

IX. Otorgar permisos de exportación temporal de obra declarada monumento artístico o histórico competencia del Instituto, de conformidad con lo dispuesto en la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y su Reglamento;

X. Fijar el monto de la fianza requerida para el otorgamiento de permisos de exportación temporal de obra declarada monumento artístico o histórico competencia del Instituto, de conformidad con lo dispuesto en la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, y su Reglamento; y

XI. Coordinar las funciones y actividades relativas a las siguientes áreas administrativas del Instituto:

- a) Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM).
- b) Coordinación Nacional de Artes Plásticas.
- c) Museo Nacional de Arte.
- d) Museo de Arte Moderno.
- e) Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo.
- f) Museo Nacional de San Carlos.
- g) Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.
- h) Museo del Palacio de Bellas Artes.
- i) Museo Nacional de la Estampa.
- j) Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo.
- k) Laboratorio Arte Alameda.
- l) Sala de Arte Público Siqueiros.
- m) Ex-Teresa Arte Actual.
- n) Galería José María Velasco.
- o) Museo Mural Diego Rivera.
- p) Salón de la Plástica Mexicana I y II.
- q) Museo de Arte e Historia de Ciudad Juárez.
- r) Centro Cultural "El Nigromante".
- s) "La Tallería" Casa Estudio de David Alfaro Siqueiros.

Para que las leyes surtan efecto, estas deben ser aplicables y para ese fin se crean los reglamentos, que son los ordenamientos jurídicos emitidos y publicados por la autoridad ejecutiva con la finalidad de facilitar el cumplimiento de una ley. En este sentido, aunque la Ley de Monumentos menciona en sus dos artículos referentes al tema que los bienes históricos, artísticos y arqueológicos pueden ser

exportados temporalmente y los de propiedad particular de manera definitiva, esto debe ser con autorización expresa de los institutos competentes, el reglamento de la ley en comento es más específico y menciona que los monumentos de propiedad particular no pueden exportarse definitivamente si por oficio han sido declarados monumentos, y que queda prohibida la exportación temporal en caso de que se comprometa la integridad del bien. Por ejemplo, en el año 2018 la obra “*Las dos Fridas*” de Frida Kahlo fue considerada una pieza inamovible debido a la inestabilidad pictórica de la pieza¹⁰, por ese motivo no pudo ser movida de su lugar sede por algún tiempo e incluso su préstamo fue negado en algunas ocasiones. Así mismo, el reglamento dice que, para la exportación temporal de los monumentos, se debe obtener previamente un permiso por parte de los institutos competentes y que estos realizaran los avalúos y el embalaje correspondiente para el traslado de los monumentos. En el caso del INAH la facultad de autorizar la exportación está contenida en el reglamento de la Ley de Monumentos y en el caso del INBAL, en el acuerdo en el que se delegan facultades en materia de protección al patrimonio artístico al subdirector general de patrimonio artístico de la misma institución. Respecto a la temporalidad, es decir, el periodo de préstamo del bien se menciona que será conforme al motivo de la exportación y que el interesado deberá pagar una fianza a favor (en la práctica se realiza el pago de una cuota que se denomina con el anglicismo *fee*) y además se deberá garantizar el retorno y la conservación del monumento. Por otra parte, el acuerdo que establece la clasificación y codificación de los bienes considerados monumentos históricos o artísticos vigente publicado en el año 2000, otorga una clasificación arancelaria (un número de identificación que se usa con fines de importación-exportación en la aduana) para cada tipo de monumento artístico, histórico y arqueológico, esto permite identificar en la revisión de aduana, antes de la salida del país, que se trata de un monumento, por lo tanto, que están sujetos a una autorización previa de exportación por parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia o del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, y que, por lo tanto, no pueden ser exportados de manera definitiva, sino solamente de manera temporal por un tiempo determinado. En el artículo 37 ter del reglamento,

¹⁰ Ecos del estado. (2019, junio 3). Las Dos Fridas, el cuadro que Frida Kahlo pintó en 1939 es el más emblemático del arte mexicano. Recuperado de: <https://www.ecosdelestado.com/2019/06/las-dos-fridas-el-cuadro-que-frida.html>

adicionado el 3 de diciembre del 2020 se determina que la Secretaría de Cultura podrá celebrar acuerdos interinstitucionales con órganos gubernamentales, extranjeros u otras organizaciones e instituciones extranjeras, que tengan por objeto el traslado temporal de bienes muebles que conforme con la ley y su reglamento, se consideren o puedan considerarse monumentos arqueológicos, artísticos e históricos, con fines de estudio o exhibición pública, y que dicho traslado temporal deberá llevarse a cabo mediante los instrumentos y disposiciones jurídicas aplicables en la materia.

2.3 El Instrumento Jurídico para la Movilidad del Patrimonio Cultural Mueble

Los préstamos de obra artística de los museos adscritos al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, que se generan a solicitud de museos externos, privados y de otras entidades, deberán, según la normatividad vigente, sustentarse a un contrato que elabora la Dirección de Asuntos Jurídicos del INBAL y de forma complementaria un formato de préstamo. En dicho contrato se deben especificar los bienes objeto del préstamo, las obligaciones y derechos de ambas partes, la vigencia del préstamo y demás consideraciones legales que valoren como necesarias por parte de la dirección jurídica. Sobre la vigencia, esta no será mayor a un año, según se estima en el manual de procedimientos vigente, y en caso de solicitar una prórroga, esta deberá autorizarse de manera expresa por el director (a) general de la institución. Otros aspectos importantes que se estipulan en el instrumento jurídico es que los bienes patrimoniales no podrán reubicarse o trasladarse a otro lugar distinto al autorizado para su exhibición, es decir, que no podrán moverse del lugar preciso de su ubicación, en caso de ser necesaria su reubicación y/o traslado, será necesaria la intervención de personal del Centro Nacional de Conservación (CENCROPAM).

La dirección jurídica del instituto recurre a la figura del comodato para el préstamo de obra artística patrimonial, ya que, mediante este, uno de los contratantes se obliga a conceder gratuitamente el uso de una cosa no fungible, mientras el otro contrae la obligación de restituirla individualmente. El comodato es un contrato gratuito, consensual, bilateral y traslativo de una cosa no fungible. Es gratuito debido a que no hay provechos ni gravámenes recíprocos, sino que el

comodante sufre los gravámenes y el comodatario percibe los beneficios, para que se de este tipo de contrato la gratuidad tiene que ser esencial. Es consensual porque la entrega de la cosa constituye la obligación principal del comodante a partir del consentimiento del comodato. Es bilateral porque de él derivan derechos y obligaciones para ambas partes; por un lado, el comodante se obliga a conceder el uso de una cosa no fungible y el comodatario contrae la obligación de restituirla individualmente. Es traslativo de uso porque no transfiere el dominio ni el goce del bien; el comodatario solo recibe la cosa para usarla, con la obligación de devolverla oportunamente (Código Civil Federal, artículo 2497) Cabe anotar que el objeto de este tipo de contrato debe ser sobre un bien no fungible, es decir, de un bien mueble o inmueble que no puede ser reemplazado por otro de la misma especie o calidad (Código Civil Federal, artículo 763), un bien que no puede sustituirse porque es único en su género. En este tipo de contrato la fungibilidad del bien no se permite, pues siendo el pago *in natura*, no admite la entrega de una cosa por otra, como es el caso de una obra de arte o de un bien patrimonial. En este tipo de préstamo, el comodatario está obligado a la restitución de la cosa recibida en su idéntica individualidad y a poner toda la diligencia en la conservación de la cosa, siendo responsable de todo deterioro que ella sufra por su culpa (Código Civil Federal, artículo 2502).

3 El Museo, espacio de difusión del patrimonio cultural mueble

3.1 Antecedentes del museo moderno

La gestión de la movilidad del patrimonio cultural mueble por su acepción de “patrimonial” está principalmente bajo resguardo y vigilancia del Estado y por lo tanto de instituciones y museos públicos. Es por esto que dedicaremos este capítulo para referirnos a los museos como espacios para su difusión, sin embargo, antes es conveniente conocer el origen etimológico de la palabra “museo”. Museo proviene del latín *museūm*, *mūsēus*, *mūsæus*, cuyo significado es: “relativo a las musas”, quienes eran divinidades que presidian a la poesía, a la música y a las demás artes liberales. Las principales eran nueve: *Melpòmene*, diosa de la tragedia; *Talía*, de la comedia; *Caliope*, de la epopeya; Erato, de la poesía lírica; *Clío*, de la historia; Euterpe, de la flauta; *Tersicore*, de la danza; Polimnia, de la danza y Urania, de la astronomía (De Miguel y De Morante, 1867). Desde su origen la acepción del vocablo *museūm* estuvo relacionado con las artes y las ciencias, sin embargo, su uso como recinto de conocimiento y enseñanza lo encontramos en la antigüedad. En el siglo III a. C. existió la gran biblioteca y el museo de Alejandría, que fue un espacio de encuentro entre filósofos, científicos y poetas. En el siglo XVI, alrededor de 1537-1538 fue Paolo Giovio (1483-1552) quien utilizó el término “museo” para referirse a sus colecciones de arte, edificando un lugar destinado para su exposición en lo que más tarde se convirtió en el museo Gioviano o Museo del Giovio en Borgovico a orillas del lago de Como, en Italia. Para algunos historiadores este fue el primer museo, “en el sentido de usar tal nombre, que alude a *musæo*, consagrado a estas diosas y puesto bajo sus auspicios y protección, que no dejaba de ser una colección de obras de arte reunidas y expuestas, de manera muy especial y sofisticada desde luego, en un edificio adecuado a tal efecto” (Quevedo, 2010:89).

Fue durante el siglo XVIII cuando iniciaron los estudios museográficos. En 1727 fue publicado en Leipzig el primer tratado sobre museografía realizado por el comerciante Caspar Friedrich Neickel de Hamburgo, titulado *Museografía u orientación para la adecuada presentación y conveniente ordenación de los*

*museos o cámaras de curiosidades*¹¹ en este, a lo largo de 474 páginas dicho texto indicaba como inventariar y cuál era la forma más adecuada para la presentación de las colecciones. En 1774, Charles Claude Flahaut, Conde D' Angiviller (1730-7809) comienza a trabajar en un proyecto de investigación y planeación destinado a exhibir obras de las colecciones reales (anteriormente conservadas en la *Galerie du Luxembourg*) en la *Grande Galerie du Louvre*, dicho proyecto prefiguraba el futuro *Musée du Louvre*.

No obstante, los museos como los conocemos en su forma moderna tuvieron su origen a finales del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, aunque hubo algunas colecciones que fueron abiertas al público con ciertas restricciones a principios del XVIII.

“Para la Ilustración, las colecciones debían tener una utilidad pública. Los templos de las artes y las ciencias, que eran las academias y sus museos, así como las galerías de arte de los poderosos debían abrirse a la sociedad para provecho de las gentes corrientes. Francia es el país donde los valores del siglo XVIII iban a ser más importantes. La Ilustración, la Enciclopedia y el propio Diderot creyeron en la idea de que el pueblo era capaz de apreciar las obras de arte” (Poveda, 2018:92).

La siguiente tabla vierte las colecciones y los museos que fueron abiertos durante el siglo XVIII y XIX:

COLECCIONES Y MUSEOS ABIERTOS AL PÚBLICO DURANTE LOS SIGLOS XVIII Y XIX	
AÑO	MUSEO
1720	Después de que la colección que albergaba el <i>Cabinet des Médailles</i> fue trasladada del Palacio de Versalles a la Biblioteca Nacional, se permitió su apertura al público en 1720.
1734	Los museos capitolinos de Roma fueron por primera vez abiertos al público por el Papa Clemente XII, en 1734 ¹²

¹¹ Taxidermidades. 2018. *Museographia (1727)* de Caspar Friedrich Neickel. La Disposición Ideal de una Colección. Recuperado de: <https://www.taxidermidades.com/2018/01/museographia-1727-de-caspar-friedrich-neickel-la-disposicion-ideal-de-una-coleccion.html>

¹² Dichos bronceos fueron accesibles al público en 1471, por este motivo algunas veces se hace referencia a este como el museo más antiguo, sin embargo, no en el estricto sentido del museo moderno.

1736	En 1736 por mandato del rey Carlos III, se realizan los primeros inventarios de monumentos, se reúnen colecciones de antigüedades y comienzan excavaciones de lugares arqueológicos como Pompeya, Herculano y las ciudades precolombinas de América.
1747	A partir de 1747, la colección de la galería de los Viejos Maestros en Dresde se presentó al público en los antiguos establos electorales.
1759	El parlamento británico funda como museo público el Museo Británico, inicialmente conformado con la colección privada de Hans Sloane.
1769	La Galería de <i>Uffizi</i> , creada por Francisco I, Gran Duque de 1574 a 1587, fue abierta al público en 1769 por el Gran Duque de Toscana Leopoldo II ¹³ .
1781	Se abre por primera vez al público en el castillo de Belvedere, en Viena, la colección de los Habsburgo ¹⁴ .
1793	Apertura del Museo del Louvre y el Museo Nacional de Historia Natural en Francia
1794	Se crea el Conservatorio Nacional de Artes y Oficios en Francia
1795	En 1795 Alexandre Lenoir inauguró el Museo de Monumentos Franceses, en este se exhibían las esculturas expropiadas a la iglesia en 1789, también de podían apreciar obras confiscadas que aludían al feudalismo, la monarquía y la religión ¹⁵ .
1819	En 1819 de inaugura el Museo del Prado.
1824	La <i>National Gallery</i> de Londres
1825	Fundado por el primer presidente de México Guadalupe Victoria, se abre en México el Museo Nacional.
1826	El museo de <i>Rath</i> fue abierto al público en 1826, por disposición de las hermanas Rath. Este fue el primer museo de bellas artes en Suiza ¹⁶ .
Mediados del siglo XIX	El Rey Luis I fundó la <i>Neue Pinakothek</i> (Pinacoteca Nueva) a mediados del S. XIX, en Munich, Alemania, como el primer

¹³ Le Gallerie degli Uffizi. (sf). History. The Uffizi. Recuperado de: <https://www.uffizi.it/en/the-uffizi/history>

¹⁴ Husslein -Arco, A. (2008). Belvedere. *Guía de la Galería*. Editorial del Belvedere. Austria, Viena.

Recuperado de: <https://www.belvedere.at/sites/default/files/jart-files/Galeriefuehrer-Belvedere-Span.pdf>

¹⁵ París. Parcours Revolution. (2020-2024). El Museo de los Monumentos Franceses. Recuperado de: <https://parcoursrevolution.paris.fr/es/puntos-interes/93-el-museo-de-los-monumentos-franceses>

¹⁶ Musée d'Arte d'Histoire. (sf). Museum of Art and History. Ginebra, Suiza. Recuperado de: <http://institutions.ville-geneve.ch/fr/mah/preparer-sa-visite/lieux/musee-rath/>

	museo público en Europa, el cual sólo debía albergar arte contemporáneo ¹⁷ .
1850	A partir de 1850 comenzaron a abrirse museos públicos en varios países europeos, en Estados Unidos, Canadá y en Rusia el Museo del Hermitage.

En el Siglo de las Luces se generó un cambio ideológico y surgió el sentido moderno del patrimonio, ya que para los hombres ilustrados el pasado de cada pueblo era visto como un elemento que servía no solo para identificarlo, sino para conocerlo, este es el caso de las más antiguas civilizaciones: Egipto, Mesopotamia o Mesoamérica, cuyos testimonios materiales nos han permitido saber sobre su idiosincrasia, su forma de vida, sus costumbres, su estructura política y socioeconómica, es decir, conocer su cultura. A partir de entonces los bienes materiales comienzan a ser apreciados como testimonios del pasado. En la segunda mitad del siglo XVIII, surge la concepción arqueológica de “monumento antiguo”, y es con la Revolución Francesa que nace una nueva idea de Estado, dicho Estado considera a los bienes culturales como un bien común, que debe ser conservado y legado a generaciones futuras. A partir de 1789, como resultado de la destrucción causada por la Revolución comienza a generarse en Francia una política encaminada a la conservación de monumentos y aparece el concepto de “monumento histórico”; se exaltan los principios de libertad e igualdad de los ciudadanos quienes deben tener el mismo derecho a disfrutar de la cultura y es cuando surgen los primeros museos públicos. En el siglo XIX se reafirma el concepto de “monumento histórico” cuando Françoise Guizot (1787-1894), ministro del interior francés crea en 1830 la figura de inspector de Monumentos Históricos; mientras en España en la Real Cédula del 6 de julio de 1806 se hace referencia a los Monumentos Antiguos. En este siglo debido al surgimiento de los nacionalismos europeos se considera el “Monumento Nacional” como un patrimonio común y de identidad. Es a través de las comisiones de monumentos nacionales que el Estado asume el amparo de los objetos arqueológicos, históricos y artísticos a través de los museos nacionales (García Cuetos, 2012). El siglo XX fue el periodo de las grandes guerras que, entre tantas consecuencias devastadoras, conllevó una gran destrucción y pérdida de patrimonio:

¹⁷ Die Pinakotheken. (sf). *Neue Pinakothek*. Recuperado de: <https://www.pinakothek.de/en/the-museums>

“...es entonces cuando el patrimonio deja de ser una cuestión de cada Estado, para convertirse en una cuestión supranacional al debatirse sus problemas y necesidades en foros internacionales. Organismos como la Sociedad de Naciones y posteriormente su heredera, la UNESCO, el ICOMOS y el ICOM. Pues a pesar de que las normativas y textos surgidos en estos foros transnacionales no tienen un carácter vinculante, han repercutido de forma decisiva en la política individual de cada país, marcando principios teóricos y operativos que han llevado a una nueva conceptualización del patrimonio y de su gestión” (García Cuetos, 2012: 24).

Lo anterior vierte *grosso modo* la etapa en que se da el cambio de ideología respecto a los objetos del pasado, ya que, como hemos visto, la valoración de los objetos del pasado ha ido cambiando con el tiempo. En la antigüedad, en el continente europeo era considerado como patrimonio todo objeto valioso, en el sentido monetario, de manera que los botines de guerra, las armas, los metales y las piedras preciosas tenían una significación totalmente monetaria y utilitaria. En la Roma antigua suceden los inicios del coleccionismo y su valorización es de distinción, existe una especial apreciación por el arte griego. En el Renacimiento continúa el interés por el coleccionismo y es cuando surgen los “gabinetes de curiosidades” o “cuartos de maravillas” como los primeros espacios destinados a atesorar todo tipo de objetos que, con el tiempo comienzan a dotarse de un valor histórico; sin embargo, dicho valor histórico solo era otorgado a objetos procedentes de culturas clásicas, siendo su concepción de carácter elitista. A partir de la Revolución Francesa que se da una revaloración a los bienes culturales como bienes de interés social, y las colecciones que antes habían sido atesoradas en templos y palacios comenzaron a hacerse accesibles cada vez para más estratos sociales, lo cual se consolida con la apertura de uno de los primeros museos nacionales: El Museo de Louvre, en 1793.

3.2 Museos en México

Uno de los primeros espacios expositivos en el México independiente fue el Museo Nacional, establecido en la Nacional y Pontificia Universidad de México, fundado por el primer presidente Guadalupe Victoria en 1825. En este museo fueron reunidos manuscritos y obras que hasta entonces se encontraban esparcidos en varios archivos y bibliotecas, de manera que parte de la labor de su primer director,

Isidro Ignacio de Icaza, además de inventariar, clasificar y organizar las variadas colecciones que ahí se concentraron, fue ocuparse de su preservación, su estudio y su exhibición. Dicha institución tuvo carácter público y fue sustentada por el Estado. El museo llegó a albergar 600 pinturas y dibujos sobre la historia prehispánica, 200 monumentos de piedra, 400 monumentos de barro, 60 manuscritos y 42 cuadros de pintores nacionales, además de variadas piezas de historia natural (González Zamora, 2018), es de observar que este museo albergó la colección más importante del pasado mesoamericano y del México colonial, es decir, la primera gran colección del arte mexicano. Esta colección dio origen a los dos museos más importantes de nuestro país: el Museo de Historia Natural, fundado en 1909 y el Museo Nacional de Antropología, Historia y Etnografía, creado en 1910. Sin embargo, de estas dos grandes colecciones se desprendieron en la segunda mitad del siglo XX la mayoría de los museos que alberga la ciudad de México en la actualidad.

La colección que alojó el Museo Nacional y que se diseminó en varios museos, es un claro ejemplo del patrimonio cultural mueble, pues abarca todos aquellos objetos que pueden ser movibles, que son de gran importancia para la conservación de la diversidad cultural de un pueblo, una nación y el mundo entero (Castañón, s/f:15); en este sentido, como se menciona con anterioridad, los museos han sido desde su origen los lugares constituidos *ex profeso* como espacios de divulgación y promoción de los objetos y monumentos culturales, en los cuales se conciben exposiciones en las que dialogan, convergen y se relacionan piezas de arte y cultura de diferentes épocas, de distintas latitudes, que obedecen a momentos históricos diversos y a veces también a ideologías divergentes, en una riqueza compositiva que nos permite el acercamiento con otras realidades en el tiempo y el espacio. Es por esto por lo que la praxis museística seguirá siendo de gran importancia para su promoción y difusión, por ejemplo, si nos referimos a la pintura, los museos hacen posible tanto que en México podamos apreciar una pintura de Caravaggio o que en Italia conozcan obra de Rivera, como que en la tierra de Saturnino Herrán puedan resguardar su acervo o que desde Zacatecas podamos disfrutar en la Ciudad de México del genio de Manuel Felguérez. La movilidad de los bienes muebles para ser exhibidos les permite trascender fronteras para el disfrute, el discernimiento, para

su apreciación y siempre como una forma de hacerlo accesible para otras culturas, pues con los recursos del Estado se pueden organizar exposiciones que abonan a la democracia cultural, que permitan al mismo tiempo un acercamiento formativo y su promoción a nivel nacional e internacional.

Existen aspectos importantes a tomar en cuenta en la historia de los museos. Que las primeras colecciones pertenecían a la monarquía, la nobleza y a la iglesia, estas tenían un carácter elitista, de poder y solo podían ser apreciadas por la aristocracia monárquica o eclesiástica, pero es gracias a la ilustración que se da un cambio radical en el pensamiento que inició en Francia y se propagó por Europa donde los preceptos de libertad, igualdad y la racionalidad se comienzan a encarnar incluso en la monarquía ilustrada, quienes con el fin de dar la luz del conocimiento a la humanidad comienzan a hacer públicas aquellas colecciones que anteriormente atesoraban, ejemplo de esto son la apertura al público del *Cabinet des Médailles*, anteriormente resguardado en el Palacio de Versalles; los museos capitolinos en Roma y la Galería de los *Uffizi*, en Florencia; en este sentido podemos decir que los valores de la ilustración hicieron públicas las colecciones como un medio de socialización del conocimiento encarnando el valor de igualdad. Sin embargo, es a partir de la Revolución francesa y su ideología del mundo moderno, del Estado moderno y su nuevo orden social que surge “El Museo Nacional”, porque con la proclamación de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, 1789, se definen derechos naturales e imprescriptibles que después fueron establecidos en las leyes constitucionales de cada Estado. Entre estos, el derecho a la educación, que impulsa el desarrollo del museo como institución pública bajo tutela del Estado. Así surgen los grandes museos nacionales en Europa. Es importante mencionar que la función educativa y social de los museos que surgió con la Revolución francesa y que se expandió por Europa y más tarde al continente americano, con el tiempo se fue transfigurando y para mediados del siglo XX algunos de los museos nacionales fueron considerados como templos dedicados a la consagración del arte clásico que únicamente exaltaban valores tradicionales, entonces los museos nacionales entraron en una profunda crisis que más tarde dio paso a la nueva museología, a los museos comunitarios, museos de sitio y de arte popular.

3.3 La Curaduría de una Exposición: Acontecimientos Museográficos Únicos

“Uno de los componentes más importantes del museo es la exposición. Este dispositivo de carácter discursivo es donde se ejemplifican los valores y conceptos más propios del museo actual. La exposición, como entidad significativa en sí misma, forma parte de un discurso visual que nace de las relaciones entre las obras expuestas, y el espacio que las contiene, así como con todo el conjunto de factores físicos (iluminación, carteles, color muro) y no físicos (propaganda, textos, rótulos). El principal objetivo de toda exposición es crear una narración que traduzca los contenidos en ideas claras mediante el lenguaje expositivo” (Jiménez, 2010:214).

Con estas acertadas palabras de Pablo Coca Jiménez, coordinador de educación del Museo Patio Herreriano de Valladolid, nos adentraremos a la exposición y su discurso, es decir, a la curaduría, que como hace mención Coca Jiménez, figura como un mismo ente capaz de comunicar y significar. Sin embargo, para que se dé esta comunicación y significación se requiere de un receptor, de manera que en esta estructura podemos identificar al menos tres componentes: la obra, el discurso y el receptor, mismos que convergen dentro del museo y que son partícipes de una reproducción cultural que se genera a partir del mensaje. No obstante, como menciona Maya Lorena Pérez Ruiz

“...existen dificultades para construir discursos destinados a emitir un mensaje en especial debido a los procesos de mediación propios de la producción cultural en los museos, que se manifiestan como discrepancias entre lo que se debe decir (por ser una institución museística), lo que se busca decir (de acuerdo a los lineamientos políticos de la institución), lo que se quiere decir (de acuerdo al tema y los involucrados), lo que se dice (mediante el discurso textual contenido en cédulas y catálogos, así como a través del discurso museográfico), y lo que finalmente el público interpreta como mensaje en los discursos semiótico-discursivos producidos por los museos” (Pérez-Ruiz, 1998:98).

Es por esto que el proceso curatorial es medular en la práctica museística, porque es el medio por el cual la obra arqueológica, artística e histórica llega al espectador y porque a través de la exposición se determinan posicionamientos históricos, ideológicos y políticos. Es debido a esto que el espacio físico denominado “museo”, que en su origen fue percibido como un logro social que permitía que las grandes obras de arte estuviesen al alcance de las masas, con el tiempo se fue reconfigurando y para el siglo XX su concepción original se había agotado y comenzó a percibirse como una institución arcaica, dedicada a exaltar valores hegemónicos, tradicionales, a consagrar el clasicismo en el arte que ante los

problemas sociales derivados de la Revolución Industrial y, después del colapso que causaron las dos guerras mundiales, dejó de ser significativo,

“Estos grandes museos respondían a los propósitos enciclopedistas de aunar todo el saber humano entre sus paredes, y fomentaban discursos unívocos, cerrados y ciertos, plasmando a la perfección los ideales burgueses de evolución, filiación, finalidad y orden, claros exponentes del Museo como modelo del mundo” (Zunzunegui, 2003:88 en Jiménez, 2010: 213).

Es entonces cuando comienzan a generarse en Europa una serie de acciones subversivas que cuestionaban el verdadero papel que desarrollaba esta institución en el nivel social, pues a principios del siglo XX se pensaba como un medio autoritario el servicio de los discursos oficiales, así surgió el primer movimiento de vanguardia en 1915 en Rusia, cuando Kazimir Malevich (1878-1935), como un acto de rebeldía ante el entorno académico ruso, en la muestra denominada *0.10.* presentó 39 obras abstractas, la mayoría de ellas monocromáticas, siendo la más perturbadora para la época la pieza llamada *Cuadrado Negro*. A este acto siguió en Berlín, Alemania, la Feria Internacional del Dadá en 1920, cuyo principal representante fue Tristán Tzara (seudónimo de Samuel Rosenstock (1896-1963); en 1923 El Lissitzky (1890-1941) presentó el Espacio PROUN *Proyekt Utverzhdenia Novogo* (Proyecto para la Afirmación) que denominaba como un estado intermedio entre la pintura y la arquitectura. En 1968 Marcel Broodthaers (1924-1976) creó “el museo ficticio”, basado en el ensayo *El Museo Imaginario* de André Malraux, en dicho espacio se exponían fotografías de obras de arte de diferentes periodos, naciones y técnicas, en miniatura, sin orden aparente ante el cuestionamiento: “cuando una obra de arte encuentra su condición en la mentira, ¿puede considerarse una obra de arte?”. En 1969 el *Metropolitan Museum Of Art* presentaba la muestra *Harlem on My Mind: The Cultural Capital of Black America, 1900–1968 (1969)*, dicha muestra no presentaba pinturas, dibujos o esculturas, sino una narrativa social de Harlem a través de reproducciones de periódicos, líneas del tiempo, un paisaje sonoro de ruidos de la calle y fotografías de líderes y gente común, pues a través de esta se intentaba responder al movimiento de derechos civiles, que había alcanzado un punto álgido con el asesinato de Martin Luther King, Jr. y la Ley de Derechos Civiles de 1968¹⁸. Cabe hacer mención de

¹⁸ The MET. (2021, febrero 17). Harlem on Whose Mind? The Met and the Civil Rights. <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2021/harlem-on-my-mind>

que esta fue una exposición muy cuestionada en su tiempo. Todas estas expresiones artísticas manifestaban una ruptura no solo con la estética clásica del arte (caracterizada ésta por su armonía, su sobriedad, su belleza y su racionalidad), sino con la frivolidad de los museos ante la problemática social que se había creado como resultado de las dos guerras mundiales, además de que dichas exposiciones iban totalmente en contra de la museología tradicional.

Lo anterior no solo nos brinda un panorama de los movimientos que se gestaron en contra de la tradición museística, sino que nos permite ver que desde el museo, a través de la curaduría se pueden crear exposiciones que fijen posturas críticas, anti sistémicas, capaces de visibilizar sectores sociales discriminados u oprimidos, pues este medio de difusión del arte es en definitiva un medio de difusión ideológica, de ahí la importancia del discurso curatorial, que como vemos es capaz de generar espacios para la conciencia y la reflexión, momentos únicos e irrepetibles, efímeros que sin embargo trascienden en la historia, pero no solo en la historia del arte sino en la historia social. A través de la exposición se crean acontecimientos e historias en los que convergen ideas que estimulan el conocimiento humano, bienes culturales que como vimos, además de su valor de antigüedad, su valor simbólico, su significación histórica y social, y el aura que conservan debido a su proceso creativo, la cual es de por sí una característica insuperable, pueden llegar a ser representativas y miméticas a momentos políticos y sociales contemporáneos.

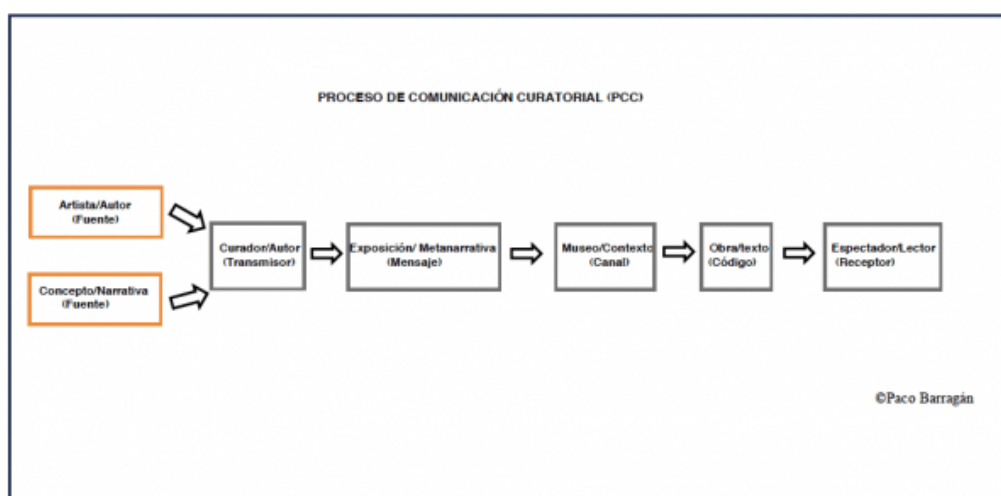
En la actualidad, parte del peso que genera el discurso expositivo recae en la labor del curador quien, haciendo uso de los recursos artísticos de tiempos pasados y presentes produce cultura.

“Las exposiciones no sólo constituyen un lugar privilegiado en la política artística en la que toda significación es construida, conservada e incluso en ocasiones reconstruida, sino que acaban estableciendo y administrando los significados culturales del arte” (Guasch, 1996:143 en Jiménez, 2010: 217).

Aunque en otras ocasiones es el propio artista capaz de crear dichos acontecimientos, como lo han hecho artistas transgresores en diferentes épocas, un ejemplo muy claro es el pintor francés Gustave Courbet (1819-1877) fundador del realismo, quien con *El estudio del pintor* quebrantó los cánones artísticos de su época, obra que, siendo rechazada por la Academia para la exposición oficial,

dio a Courbet la oportunidad de exhibirla en una exposición propia que tituló *Le Réalisme*, iniciando así la tradición del Salón de los Rechazados.

La curaduría es un medio de divulgación de conocimiento, es una metanarrativa, un gran relato que aloja pequeñas historias y que como toda narrativa se estructura en una introducción, un nudo y un desenlace que siempre podemos entrever en la exposición. Y la exposición a su vez es un espacio para la representación (Barragán, 2014). Barragán nos ofrece un diagrama de flujo del proceso de comunicación curatorial.



En este esquema podemos ver que la fuente del conocimiento es el artista o autor y el concepto o la narrativa; el transmisor de este es el curador, quien vierte el conocimiento en la exposición (la metanarrativa) que constituye el mensaje; el canal o medio de transmisión del mensaje es el museo; la obra o el texto es el código y el espectador o lector, es el receptor. Este esquema describe la comunicación que se da en el proceso curatorial pero no en términos de intercambio de un mensaje, sino en términos de producción de sentido, de producción de significado, de sistemas de significación.

A través de una exposición se produce y se reproduce la cultura, de este modo los recursos y los bienes culturales en los museos son usados con un fin encaminado a la construcción social, de manera que el museo puede usar el bien cultural como una exaltación de su existencia misma y sus valores simbólico,

histórico, artístico o de culto, en la tendencia museística donde lo más importante es el objeto; o bien, en una nueva museología donde los bienes culturales son los medios para conseguir fines sociales, que faciliten la comprensión del entorno social y cultural; que contribuyan al desarrollo y la preservación del medio ecológico, y que consoliden la cultura y la identidad (Pérez-Ruiz, 1998: 97). Lo anterior es lo que usualmente diferencia una exposición permanente de una exposición temporal, en la primera se dará todo un contexto museográfico e histórico que girará en torno a la obra, pues el objetivo en este tipo de muestra es enaltecer la obra en sí misma. Generalmente, el tipo de bienes artísticos o culturales que se exponen son aquellos que conforman el acervo de los museos; por otra parte, en la exposición temporal se crean estos acontecimientos únicos, en los cuales dialogarán obras o bienes en una construcción cultural irrepetible, pues la temporalidad hace que estén disponibles solo por un periodo específico de tiempo y este carácter efímero es lo que da lugar a la movilidad de los bienes.

En ambos sentidos con el fin de ejemplificar podemos recordar algunas exposiciones que han tenido lugar en los museos de la Ciudad de México: *Leonardo da Vinci y la idea de la belleza, Miguel Ángel Buonarroti, un artista entre dos mundos* en 2015; *Kandinsky, pequeños mundos* en 2018 o *El París de Modigliani y sus contemporáneos* en 2020, todas en el Museo del Palacio de Bellas Artes, en las que la obra de estos grandes artistas lleva el protagonismo de la muestra, pues aparte de la importancia histórica en el arte se da el goce estético de la obra misma. Por otra parte, podemos recordar algunas muestras que fueron trascendentes en cuanto a su contenido crítico y social, por ejemplo: *Reestablecer memorias*, exposición presentada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC, en la cual el artista chino Ai Weiwei (1957) aborda la violencia que desde el gobierno se generó en México y China, en un primer núcleo se presentaron los restos de un salón ancestral de la familia Wang, los cuales fueron expuestos como un tipo de denuncia de la destrucción que sufrió la cultura China desde el Estado, en un segundo núcleo se presentaron los retratos Lego de los 48 estudiantes normalistas desaparecidos en septiembre de 2014, así mismo un documental que recoge los testimonios de familiares y testigos de la desaparición de los jóvenes, lo cual aún para aquellas fechas ya era considerado un crimen de Estado que conmocionó a la sociedad mexicana; Otra artista crítica

es la sinaloense Teresa Morgolles, quien en numerosas ocasiones con obras como *Muro baleado*, 2009; *Tela bordada. Bolivia* o *Yeso sobre la piel*, 2019 ha logrado ser fuente de denuncia sobre los feminicidios en Ciudad Juárez, injusticia social, violencias de género, crisis humanitarias y narcotráfico en México.

En este apartado nos adentramos al tema de la exposición, un poco vimos los dos tipos de exposiciones, pero lo que impera dentro de cada exposición es el discurso en torno a ésta, las propuestas de significación y re significación del arte que aporta, ya que éstas se pueden perfilar hacia la estética de la obra o bien ser medios de divulgación de crítica política o social, pero, sobre todo, tienen como principal objetivo la divulgación del conocimiento. Es imprescindible denotar que el objetivo de una curaduría no debería ser solo ofrecer información, ya que esta la podremos recabar de otros medios, idealmente debe provocar emociones. El curador debe preguntarse ¿cómo puede este conocimiento servir al público? ¿qué actitudes se desea fomentar? Empatía, conciencia o crítica. Pues, mediante la sinergia curador-exposición se conceptualizan y desarrollan los contenidos que dan sentido a la actividad museal.

4 Conservación del Patrimonio Cultural Mueble

4.1 Marco Histórico y Cartas de Conservación del Patrimonio Cultural

Como se mencionó en capítulos anteriores, el siglo XX marcó una diferencia en la valoración de los monumentos antiguos, en parte como resultado de las dos grandes guerras en las que se perdió una cantidad importante de monumentos, en parte por el nacionalismo surgido en el mismo siglo y también por la historia de saqueo que vivieron todas las culturas antiguas. Esta preocupación llevó a las potencias mundiales a organizarse con el objetivo inicial de proteger su patrimonio celebrando foros internacionales en los que se plantearon los temas relacionados a su protección y conservación. Todo inició con el Tratado de Versalles, tratado de paz firmado por alrededor de 50 países al finalizar la Primera Guerra Mundial, en el cual se estableció un 28 de junio de 1919 la Sociedad de Naciones, dicha sociedad se propuso sentar las bases para la seguridad y la paz mundial y actuó como un ente organizador de las relaciones internacionales. Sin embargo, de 1939 a 1945 tuvo lugar la Segunda Guerra Mundial, aún más devastadora que la primera, así que en 1942 algunos gobiernos de países europeos celebraron en el Reino Unido la Conferencia de los Ministros de Educación Aliados (CAME), que en plena guerra ya se planteaban los medios de reconstruir los sistemas educativos, de manera que como propuesta de la CAME se convocó a una conferencia de Naciones para crear una organización dedicada al desempeño de la cultura y la educación. La conferencia tuvo lugar en Londres, en 1945, con la representación de 44 países quienes decidieron fundar una organización que, basada en la solidaridad intelectual y moral de la humanidad, previera el estallido de una nueva guerra, así surgiría en 1945 la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO. En ese mismo año como resultado de la guerra, las grandes naciones ya estaban en ruinas y se deseaba la paz, así que se reunieron representantes de 50 países en San Francisco y procedieron a redactar y firmar la carta con la que se creó un nuevo organismo: la Organización de las Naciones Unidas, de esta manera el 20 de abril de 1946 la Sociedad de Naciones dejó de existir para dar paso a la ONU. Es importante aclarar que la Unesco es un órgano especializado de la ONU.

De los organismos creados en los periodos de posguerras, surgieron otros órganos importantes en el área de conservación: en la Sociedad de Naciones se creó la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual, de la que se desprendieron dos dependencias: la Oficina Internacional de Museos y el Instituto de Cooperación Intelectual. Una de las aportaciones más importantes de la citada Oficina Internacional de Museos en materia de conservación, fue la organización de la Conferencia de Atenas en 1931, en la que se elaboró el primer documento internacional para la conservación y restauración del patrimonio: La Carta de Atenas (García Cuetos, 2012). En 1956, en la novena reunión de la conferencia general de la UNESCO se aprobó la propuesta de crear el ICCROM Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales, centro intergubernamental creado tras la Segunda Guerra Mundial ante la urgente necesidad de reconstruir los bienes culturales destruidos por la guerra. México se adhirió al ICCROM el 17 de julio de 1961¹⁹.

Mientras que dentro de la ONU su órgano consultivo es la UNESCO, en 1965 surgió como órgano consultivo de la UNESCO el ICOMOS, *International Council on Monuments and Sites* (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios), que es una organización internacional no gubernamental asociada con la UNESCO. El ICOMOS se dedica a la promoción de la teoría, la metodología y la tecnología aplicada a la conservación, protección y puesta en valor del patrimonio cultural adoptando los principios consagrados en la Carta de Venecia de 1964 sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios. Por otra parte, dedicado a la práctica museística en 1946-1947 se fundó el ICOM *International Council of Museums* (Consejo Internacional de Museos) que surge como una organización no gubernamental que establece estándares éticos y profesionales en la actividad de museos²⁰.

De esta manera nos adentramos al tema sobre la conservación, misma que va de la mano con la restauración. A continuación, se rescatan las cartas

¹⁹ ICCROM. (sf). *Historia*. Roma, Italia. Recuperado de: <https://www.iccrom.org/index.php/es/acerca-del-iccrom/descripci%C3%B3n-general/historia>

²⁰ ICOMOS. Comité Nacional Español. (2024) *¿Qué es ICOMOS?*. España. Recuperado de: <https://icomos.es/que-es-icomos/>

culturales que se han escrito y que están vigentes en materia de conservación y restauración.

CARTAS CULTURALES SOBRE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL	
DOCUMENTO	FECHA y LUGAR DE EXPEDICIÓN
Carta de Roma	Congreso de Arquitectos e Ingenieros Civiles, Roma Italia 1883
Carta de Atenas	Conferencia Internacional de Atenas, Grecia 1931
Carta de Roma	Roma, Italia 1932
Carta de Venecia Carta Internacional para la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios	II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos en Monumentos Históricos-CIAM. Venecia, 31 de mayo 1964.
Recomendación sobre la conservación de los bienes culturales que la ejecución de obras públicas o privadas pueda poner en peligro (UNESCO)	Conferencia General UNESCO, 15va, reunión. París del 15 de octubre al 20 de noviembre de 1968.
Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales	Conferencia General UNESCO, aprobada el 14 de noviembre de 1970
Carta de Roma	Roma, Italia 1972
Recomendación sobre el Intercambio Internacional de Bienes Culturales	Celebrada en Nairobi del 26 de octubre al 30 de noviembre de 1976
Carta de México en Defensa del Patrimonio Cultural	Celebrada en México el 12 de agosto de 1976
Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles	Conferencia UNESCO, 28 de noviembre de 1978
Carta de Burra	ICOMOS, adoptada el 19 de agosto de 1979, en Burra, Australia
Convención de San Salvador en Defensa del Patrimonio Arqueológico, Histórico y Artístico de las Naciones Americanas (OEA)	Convención de la Organización de los Estados Americanos, aprobada el 16 de junio de 1979

Carta de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura (sustituye la Carta de Restauro de 1972 ²¹)	Aprobada en la Conferencia Internacional de Bienes sobre el Patrimonio Cultural y Ambiental, Siena, agosto 1987
Carta internacional para la gestión del patrimonio arqueológico	Preparada por el Comité Internacional para la Gestión del Patrimonio Arqueológico (ICAHM) y adoptada por la Asamblea General del ICOMOS en Lausana en 1990.
Estatuto de Courmayeur. Carta sobre Protección del Patrimonio Cultural y Artístico	Adoptado con motivo del Taller Internacional sobre Protección del Patrimonio Cultural y Artístico (UNESCO), realizado en Courmayeur, Francia en junio de 1992
Convenio de UNIDROIT sobre Bienes Culturales Robados o Exportados Ilegalmente	Roma, Italia 24 de junio de 1995
Documento de Pavía para la Preservación del Patrimonio Cultural	Adoptado en Pavía el 21 de octubre de 1997 (ICOMOS)

Sobre las cartas dedicadas a la conservación de los bienes patrimoniales, es importante mencionar que éstas tienen la finalidad de crear instrumentos internacionales a manera de recomendación dirigidas a los Estados miembros, dichas recomendaciones son adoptadas por cada Estado de acuerdo con sus necesidades y recursos; sin embargo, se analizarán algunas de las medidas que han sido adoptadas en México y que están íntimamente relacionadas con el tema de la movilidad.

La Convención sobre las Medidas que deben adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales de 1970 en su artículo 5 menciona la importancia de actualizar

²¹ En el Artículo I de la carta dice: Las consideraciones e instrucciones, implícita o explícitamente enunciadas en el presente documento, pretenden renovar, integrar y sustancialmente sustituir la "Carta Italiana del Restauro" de 1972.

el inventario nacional de bienes culturales; en el artículo 6 establece que es necesario un certificado adecuado para la identificación y autorización de exportación de dichos bienes para evitar su tráfico ilícito. Dichas recomendaciones se cumplen con el inventario nacional vigente llamado Sistema General de Registro de Obra Patrimonio Artístico Mueble SIGROPAM, que realiza el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble CENCROPAM del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, que guarda el registro del patrimonio artístico. Por su parte, el Sistema Único de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas del Instituto Nacional de Antropología e Historia que guarda registro del patrimonio arqueológico, histórico, paleontológico, sitios arqueológicos y paleontológicos e inmuebles. Como parte de la protección durante la exportación, dentro del Sistema Armonizado de Designación y Codificación de Mercancías S.A., el cual es un sistema internacional de clasificación de mercancías con fines de importación y exportación elaborado por la Organización Mundial de Aduanas, en este se designan partidas de importación y exportación especiales para los monumentos históricos, artísticos y arqueológicos, así mismo se deben cumplir las disposiciones que se señalaron en el capítulo referente a la legislación (Conferencia General UNESCO, 1970).

La Recomendación sobre la Conservación de los Bienes Culturales que la ejecución de Obras Públicas o Privadas pueda poner en Peligro de 1968, menciona que las obras inventariadas deben contar con un examen detallado de los bienes culturales que puedan estar en peligro por la ejecución de obras públicas y privadas, para poder tomar las medidas necesarias para conservarlos y salvaguardarlos (Conferencia General UNESCO, 1968).

La Carta de la Conservación y Restauración de los objetos de Arte y Cultura de 1987, en su artículo 2 indica la prevención y que las medidas adoptadas tanto para la conservación, como para la prevención no solo deben referirse al objeto singular, sino también a las condiciones del contexto ambiental, ya que gran parte de la degradación y los daños de los bienes culturales se deben a causas ambientales.

La Recomendación sobre el Intercambio Internacional de Bienes Culturales de 1976, en su segundo apartado menciona las medidas que los Estados miembros deberán adoptar para la circulación de bienes culturales entre instituciones culturales de diferentes países, conforme a su competencia legislativa y constitucional, adaptando sus leyes y reglamentos en materia fiscal y aduanal y demás medidas para facilitar el intercambio internacional de bienes culturales en las operaciones de importación y exportación, así como el tránsito de los bienes culturales. En su apartado quinto se trata de manera general la lucha en contra del tráfico ilícito de los bienes culturales (Conferencia General UNESCO, 1976).

La Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles de 1978 señala en su artículo 6. los riesgos de deterioro como resultado de un mal almacenamiento, de su transporte (movilidad), de su exposición, del medio ambiente e incluso de actos vandálicos, por lo cual se propone procurar condiciones ambientales convenientes para los objetos (iluminación, temperatura, humedad). En sus artículos 9 y 10 menciona que la protección y la prevención de los riesgos es mucho más importante que la indemnización en caso de deterioro y/o pérdida, y que, debido al riesgo inminente de cambios ambientales, manipulación incorrecta, embalaje defectuoso, etc. durante los transportes para exposiciones temporales e itinerantes, será indispensable una cobertura adecuada en caso de siniestro mediante la gestión nacional de contratos de seguro. En su artículo 16 establece las medidas que deben adoptar los Estados en intercambios internacionales:

“Las partes deberán convenir las condiciones deseadas de protección y conservación durante el transporte y exposición, así como una adecuada cobertura de riesgos;

- I. Cerciorarse de que el embalaje, el transporte y la manipulación de los bienes se realicen respetando las normas determinadas por expertos, respecto a la forma más apropiada de embalaje, el medio de transporte y también se recomienda que el conservador encargado del museo acompañe el envío y lleve a cabo las verificaciones del caso. Las instituciones encargadas del embalaje deberán adjuntar una nota descriptiva sobre la apariencia del material de los objetos y los destinatarios deberán controlar los objetos con arreglo a dichas notas;
- II. Tomar medidas de posible daño directo e indirecto derivado de un exceso de visitantes;
- III. Concertarse sobre los métodos de medición, de registro, de medición higrométrica que se utilizarán para mantener la humedad relativa dentro de los

- limites determinados. Así como las medidas para proteger los objetos fotosensibles (exposición a la luz del día, el tipo de lámparas que se emplearan, el nivel máximo de iluminación expresado en lux y los métodos utilizados para medir y mantener ese nivel;
- IV. Simplificar las formalidades administrativas relativas a la circulación lícita de los bienes culturales y facilitar la identificación adecuada de los embalajes que contienen bienes culturales;
 - V. tomar medidas para proteger los bienes culturales en tránsito o importados temporalmente con fines de intercambio cultural y, en particular, acelerar los trámites aduaneros en locales apropiados que deberían estar situados cerca de los edificios de la institución interesada y, de ser posible, en la misma, y velar por que dichos trámites aduaneros se lleven a cabo con todas las precauciones aconsejables; y
 - VI. cada vez que sea necesario, dar instrucciones a sus representantes diplomáticos y consulares para que intervengan eficazmente con objeto de acelerar los trámites de aduana y proteger los bienes culturales durante el transporte” (Conferencia General UNESCO), 1978:15).

Por otra parte, las *Cartas de Restauo* fueron creadas con la intención de establecer un acuerdo común sobre las intervenciones en antigüedades y obras de arte, están vinculadas a la conservación y restauración de las mismas, suelen llevar el nombre de la ciudad donde tienen lugar las reuniones y su finalidad es establecer recomendaciones y normas en materia de conservación, están dedicadas a cuestiones técnicas de los procesos de intervención en pintura mural, pintura de caballete, escultura, arquitectura, otras antigüedades y bienes arqueológicos *in situ* y *ex situ*, en estas se emiten recomendaciones que deben tomarse en cuenta cuando se solicita una obra artística u otro bien en préstamo y no se encuentra en condiciones estables para su traslado y exhibición, en este caso son necesarias acciones encaminadas a salvaguardar el bien, estabilizarlo para su traslado y exhibición, o bien, limpiarlo, reintegrarlo para cuidar la estética en su presentación.

De las cartas anteriores, podemos resumir los aspectos relevantes relacionados con la prevención en la movilidad de los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos, de manera segura: tener registro, examen o dictamen técnico de su estado de conservación; prever las condiciones climáticas durante su traslado y exhibición; contar con una cobertura amplia en caso de siniestro por medio de un seguro; asegurar el correcto embalaje de los bienes y el transporte idóneo; enviar acompañando los bienes a un comisario encargado de verificar el cumplimiento de las normas de traslado, manipulación, desembalaje,

condiciones climáticas y de exposición a la luz durante su exposición y; buscar en medida de lo posible la agilidad de los trámites aduanales. Sin embargo, es importante destacar que derivado de la prevención y la conservación se desprenden los aspectos técnicos que se vieron anteriormente, mismos que dan lugar a un protocolo que en la praxis museística se debe realizar de manera puntual, pues de éste dependerá la salvaguarda de los bienes culturales muebles.

4.2 El Vínculo: Conservación -Restauración

Este apartado está dedicado a la conservación de los bienes culturales muebles, la cual es intrínseca a su pervivencia, pues es la corporeización de su significación; los valores históricos, estéticos, sociales y/o espirituales que evocan el pasado son tangibles en los bienes muebles para poder ser apreciados por generaciones futuras, de manera que uno de los objetivos fundamentales de la conservación del patrimonio es su preservación. A lo largo de este trabajo hemos visto todas las acciones que desde los Estados se encaminan a este objetivo: leyes, tratados, cartas, recomendaciones, dichas operaciones impactan en el manejo de los bienes patrimoniales, sin embargo, es la conservación la parte en la que se ejerce una acción directa sobre el bien patrimonial y en este contexto, es una de las partes más importantes. Los expertos mencionan dos tipos de conservación: *la conservación integrada* y *la conservación preventiva*:

“La conservación integrada son todas las estrategias y acciones encaminadas a mantener, preservar y potenciar la fábrica del elemento identificado como patrimonio cultural, así como su relevancia cultural. La conservación es también una forma de aproximación al estudio del pasado, y particularmente al significado del patrimonio cultural, y por tanto ilumina y enriquece la investigación antropológica y humanística” (Medina-González *et al.*,2009:142)

La conservación integral conceptualiza al patrimonio como un elemento constituido por dos entidades: la entidad material y la entidad valorativa, la primera determinada por sus materiales constitutivos, estructura y composición; la segunda por su significación y relevancia cultural (Medina-González *et al.*,2009). Esta plantea el cumplimiento de cinco principios básicos:

1. Estabilidad

2. Integridad
3. Legibilidad
4. Legitimidad,
5. Precautoriedad.

De dichos principios derivan los criterios generales evaluativos de la praxis de la conservación, a la que es inherente la restauración, esta última entendida como el conjunto de acciones e intervenciones por medios mecánicos y/o químicos aplicados sobre un bien cultural con la finalidad de detener su deterioro. En este punto es importante señalar la diferencia entre la conservación y la restauración, pues son términos que suelen confundirse. La conservación es un ejercicio de reflexión y acción cuyo objetivo es retardar o prevenir el deterioro material de un bien, mediante un control de los factores externos que pueden impactarlo; la restauración es la acción que interviene al objeto de manera directa con el objetivo de que sea legible y estable; sin embargo, la restauración en la práctica no es solo una cuestión de intervención técnica y científica, sino un asunto valorativo y ético. Históricamente, los procesos de intervención de un bien monumental han sido motivo de debate, inicialmente por Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814- 1879) y John Ruskin (1819- 1900). Viollet-le-Duc fue un arquitecto y restaurador del siglo XIX que desarrolló una teoría metodológica de restauración: “restauración estilística” como respuesta a la pérdida de edificios medievales que sucedieron durante la Revolución Francesa. Su metodología racionalista buscaba recuperar o incluso mejorar el edificio, centrándose en la estructura y arquitectura, a pesar de los elementos decorativos Decía que “restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado acabado que pudo no haber existido jamás en un momento determinado” (Montiel, 2014:155). Por otra parte, John Ruskin proclama una filosofía moral respecto de la intervención en los monumentos; según su teoría el monumento posee una trayectoria vital y, en este sentido, es más auténtica una ruina, como transformación natural de un edificio, que una restauración que transforma al monumento en una falsedad, por lo tanto, propone que se dé a los edificios un mantenimiento, pero no una intervención.

Camillo Boito ²² (1836-1914) fue un arquitecto, historiador, crítico de arte y restaurador, considerado figura clave en la restauración italiana, ya que fijó una postura intermedia en torno al debate: Le Duc-Ruskin. Por una parte, no creía que un monumento debiera llegar a la ruina sin ser intervenido, pero tampoco estaba a favor de una reconstrucción que derivara en la pérdida de autenticidad, originalidad y antigüedad del mismo, por lo que toma lo mejor de cada uno de estos teóricos basándose en dos principios fundamentales:

- La distinción de la intervención (que los nuevos elementos sean distinguibles de los antiguos).
- El conocimiento de la intervención (al ejecutarse la restauración, debe darse a conocer con el fin de no engañar al observador)

Boito presenta estas ideas en una agenda de 8 principios en el Congreso Nacional de Ingenieros y Arquitectos de Roma en 1883, estos axiomas son vertidos en la Carta de Restauo Italiana del mismo año.

Es preciso señalar que, aunque las teorías de Le Duc, Ruskin y Boito fueron pensadas para los bienes inmuebles, ya que en aquella época la valoración se centraba en grandes edificios históricos, estas sentaron las bases que más tarde establecieron los criterios de restauración también de los bienes muebles en las Cartas de Restauo, encaminadas todas hacia la conservación. Dichas cartas anteceden a las convenciones, recomendaciones y cartas que en la actualidad se ocupan de la conservación del patrimonio cultural mueble, objeto de este estudio.

Para Cesar Brandi (1906- 1988), teórico de la restauración del siglo XX, esta constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra en su consistencia física y su polaridad estética-histórica, la cual debe apuntar a reestablecer la unidad material, sin cometer falsificación artística o histórica de la misma, dice que la intervención deberá realizarse conforme a la exigencia estética e histórica (Brandi, 1963).

²² Portal de Restauración. (sf). *Camilo Boito. Biografía*. Blog de Restauración Arquitectónica para estudiantes. Recuperado de: <http://portal-restauracion-upv.blogspot.com/p/l.html>

La restauración es la rama de la conservación que se ocupa de intervenir la materialidad del bien cultural, es intrínseca a la preservación porque sin ésta el monumento llegaría a la ruina y terminaría por perderse, de ahí la sinergia de ambas disciplinas.

4.3 Cuestiones Técnicas de Conservación en Torno a la Movilidad y Exhibición del Patrimonio Cultural Mueble

Por otra parte, la conservación preventiva debe entenderse como todos aquellos criterios de actuación y protocolos o herramientas de gestión fundamentales para el cuidado de los bienes culturales, esta propone un método de trabajo sistemático para identificar, evaluar, detectar y controlar los riesgos de deterioro de cualquier bien cultural (Ministerio de Cultura de España, s/f) durante su movilidad, es decir, su traslado y durante su exhibición. Estos protocolos no solo contemplan cuestiones técnicas, sino también aspectos relacionados con su cuidado durante su paso por las aduanas, la seguridad privada y aérea a la que están sujetos, el tipo de póliza de seguro necesaria, los medios de transporte que generalmente son empresas privadas encargadas de su traslado y las condiciones de infraestructura y seguridad de la institución y/o museo prestatario.

Previo al préstamo de la obra, se requiere saber cuáles son las condiciones del préstamo por el prestamista, también se debe conocer la infraestructura técnica con que cuenta el prestatario para asegurar la estabilidad material del bien cultural. Estos aspectos se vierten en los siguientes documentos:

4.3.1 Las Condiciones Generales de Préstamo de Obra Artística

Las Condiciones Generales de préstamo de Obra Artística, es el primer documento que expide el prestamista, en el cual se vierten los lineamientos generales que debe seguir el prestatario para que la obra le sea otorgada; este tipo de documento incluye los costos que debe asumir el museo organizador de la exposición, y los que serán absorbidos por ambas partes, dentro de estos se incluyen las primas del seguro contratado por el otorgante del préstamo, el cual será “de clavo a clavo”, el empaque, embalaje, la transportación de ida y vuelta de la obra y los gastos de viaje del *corieur* (comisario) que acompaña la(s) obra(s),

cuya ocupación es supervisar el embarque, el desembalaje, el montaje y posteriormente el embalaje y desmontaje de la obra. Estos costos incluyen el boleto de avión, el hospedaje, y el *per diem*. Dichas condiciones estipulan también la supervisión que sobre los bienes debe hacer el prestatario; por ejemplo: enviar reportes de conservación; los protocolos a seguir en caso de daños y pérdida de la obra; las necesidades referentes a las condiciones ambientales de temperatura, humedad relativa y luxes en las que deberán estar las salas de exhibición, así como la seguridad (el personal de vigilancia en salas, cámaras de seguridad para horarios inhábiles, verificaciones diarias por parte del personal), incluso algunos aspectos muy puntuales como la inmunidad por embargo judicial, los créditos dentro de la exposición y los derechos de autor para reproducción, costos de uso de imágenes, etc. Este documento también incluye consideraciones sobre las bases legales de colaboración entre las partes.

4.3.2 Reporte de Instalaciones (*Facility Report*)

El *facility report* es un documento ineludible para la concesión de préstamos entre museos, este es un reporte diseñado para que el museo prestador de obra conozca las instalaciones del museo prestatario. En general, llega a ser un reporte muy completo sobre:

- cuestiones estructurales del edificio, como su antigüedad, el tipo de estructura para su construcción, el número de plantas (pisos); los accesos, es decir, si estos son por escaleras, elevadores, si cuentan con área de carga y descarga, el número de salas de exposición, el tamaño de estas y la localización en sala de la ubicación que tendrá la obra dentro del guion curatorial.
- Los sistemas contra incendios, detectores de humo, número y tipo de extinguidores por área.
- Los sistemas de seguridad y circuito cerrado.
- Las condiciones medioambientales, es decir, los sistemas de control de temperatura y humedad relativa, si se cuenta con aparatos termo higrométricos, humidificadores y deshumidificadores.

- El tipo de iluminación, si se cuenta con focos móviles, si la iluminación es incandescente, si hay filtros UV en techos y ventanas, y si se lleva un control periódico con luxómetro digital.
- Si el recinto dispone de una bodega de tránsito y los controles para su acceso.
- En algunos casos se solicita la acreditación emitida por el ICOM

4.3.3 Formulario de Préstamo

Las formas o formularios de préstamo concentran información específica sobre los acuerdos del préstamo, en donde se estipulan los requisitos que debe cumplir el prestatario y cuales derechos son reservados para el prestamista. Algunos de los rubros que se encuentran en este tipo de formularios, son las siguientes:

- Nombre el artista
- Título de la obra
- Técnica de factura
- Fecha de factura
- Dimensiones (con marco, sin marco, si cuenta con vitrina o acrílico, si el marco es original)
- Reglamentación fotográfica para reproducción en catálogo, para difusión en medios, publicidad o souvenirs.

Una vez concedido el préstamo, se deben atender el aseguramiento, el medio de transporte y el acompañamiento de los bienes culturales para su traslado que lleva a cabo el *courieur* (comisario).

4.3.4 Aseguramiento de Bienes Culturales

El aseguramiento de los bienes culturales es imprescindible para su conservación y debe ser tramitado antes de que el bien salga de su lugar de origen. El seguro en las cláusulas de cobertura debe clasificarse como: OBRAS DE ARTE, en este se especifica que los bienes cubiertos son: esculturas, frescos, pinturas, vitrales, bienes de ornato, colecciones bibliotecarias, acervos de fototecas y videotecas, bienes incunables y en general, objetos raros de difícil o imposible reposición. El

riesgo cubierto es: Todo riesgo de pérdida o daño físico súbito y/o imprevisto, causado directamente a los bienes asegurados bajo esta sección, incluyendo de manera enunciativa pero no limitativa, a los siguientes:

- a) Clavo a clavo como cobertura sobre obras de arte objeto de préstamo para exposición permanente, o exposiciones temporales, por el cual se cubre el transporte desde su localización habitual hasta el lugar de exposición, el período que la obra permanece en la exposición, así como el transporte de regreso hasta su localización original cubriendo la obra durante el transporte, el embalaje, desembalaje, manipulación e instalación. Esta es la cláusula más importante cuando se trata del aseguramiento de bienes culturales, se utiliza el término “de clavo a clavo” haciendo alusión a un cuadro que está protegido desde que se descuelga hasta que se vuelve a colgar nuevamente en su lugar.
- b) Todo riesgo de robo con y sin violencia y/o desaparición misteriosa.
- c) Daños a los bienes asegurados con motivo de un robo, robo por asalto o intento del mismo.
- d) Daños por incendio o explosión.
- e) Fenómenos hidrometeorológicos.
- f) Riesgos de huelgas, alborotos y conmoción civil.
- g) Riesgo de terremoto y erupción volcánica.
- h) Otros riesgos no excluidos expresamente²³.

4.3.5 *Transportación de bienes culturales*

El transporte puede ser marítimo, aéreo o terrestre, y generalmente será privado, ya que una empresa con estas características cuenta con una infraestructura especializada en este ramo y podrá adaptarse a las exigencias de los bienes culturales, ya que no será lo mismo trasladar unas pinturas de pequeño formato que una escultura de grandes dimensiones. La empresa de transporte debe contemplar en la mayoría de los casos el embalaje, la manipulación, el almacenamiento, el montaje y la logística, y cada uno de estos aspectos a su vez

²³ Siempre se pueden adicionar cláusulas si el prestamista las solicita.

deben estar controlados. Por ejemplo, en los aeropuertos se puede supervisar la carga y la descarga, o bien en puertos marítimos vigilar el embarque y desembarque, el transporte terrestre puede contar con sistema de vigilancia en tiempo real para su protección o en caso de requerir almacenaje en aduanas, contar con sistema de seguridad y vigilancia, de bodegas climatizadas y sistemas contra incendios. Además, la logística del traslado para que las obras puedan llegar a su destino sin contratiempo.

4.3.6 *Courieur (comisario)*

Es una parte fundamental para asegurar la salvaguarda de los bienes culturales, ya que es en la figura del *courier* en quien recae la responsabilidad del cuidado de estos durante su traslado y retorno. El comisario es generalmente un conservador o restaurador, quien se encarga de emitir dictamen técnico del estado de conservación de la pieza antes de su traslado, al llegar a su destino, después al concluir su periodo de exhibición y también posterior al viaje de retorno. Se encarga también de verificar que las instalaciones de exhibición sean coincidentes con el *facility report*, las condiciones de humedad, temperatura e iluminación y podrá regresar cuando la obra sea colocada en el sitio destinado para ésta, pero su labor concluirá hasta el momento en que la obra de arte retorne a su sede.

4.3.6 *Dictamen Técnico de Estado de Conservación*

El dictamen técnico es un juicio que el especialista (conservador, restaurador) emite sobre el estado de conservación de un bien cultural, el cual se realizará con base en su antigüedad, técnica de factura, materiales de constitución, intervenciones previas, alteraciones causadas por factores temporales o ambientales, mismos que afectan los valores de dicho bien

En dicho reporte detallado del estado físico y del nivel de deterioro de un bien cultural, se incluyen:

- los datos técnicos: título, autor, fecha de factura, técnica, soporte, número de identificación del acervo al que pertenece y sus medidas;

- una imagen pequeña para identificar la obra y una imagen en buena resolución para hacer un mapeo de localización de daños;
- reporte escrito detallado del estado en que se encuentra el bien, del que emana un juicio final: buen estado, estable o en riesgo.

En este capítulo se identificaron, según la literatura encontrada al respecto, dos maneras de concebir la conservación de los bienes culturales, la primera: conservación integral, se refiere a la acción que se ejerce sobre el bien, cuyo objetivo es lograr su estabilidad e integridad, esta depende en gran parte de la restauración, que como vimos es la intervención directa en el bien, enfocada en su pervivencia. Un ejemplo de este tipo de conservación integral son los trabajos de restauración que se realizaron en el mural “La Marcha de la Humanidad” en la Sala de Arte Público Siqueiros en 2022²⁴, mismo que tuvo que ser restaurado por problemas de humedad.

La segunda, la conservación preventiva se basa fundamentalmente en el cumplimiento de los protocolos que cada museo institución o Estado ha establecido como medida de salvaguarda, de manera que se deben atender de manera puntual los requerimientos técnicos antes mencionados: antes del otorgamiento de los bienes se estipularan las condiciones técnicas, legales y de seguridad; así como las condiciones del inmueble de exhibición, si estas son aceptadas por el prestatario, los bienes se pueden conceder en préstamo por el periodo de tiempo estipulado. Es importante mencionar que, aunque la conservación de los bienes está directamente relacionada con el *conservador* del museo, para que se dé su cumplimiento depende de la suma de voluntades entre países, instituciones, museos, agencias de seguros, empresas de transporte y de seguridad, y que sin esta concordancia no sería posible la movilidad del patrimonio cultural.

²⁴ Vargas, A. (2022) *Reabre “Completamente transformada” la Sala de Arte Público Siqueiros*. La Jornada. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/notas/2022/07/03/cultura/reabre-completamente-transformada-la-sala-de-arte-publico-siqueiros/>

5 Estudio de caso: Movilidad nacional e internacional de obra de arte en el Museo del Palacio de Bellas Artes. Exposición: En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte

5.1 Consideraciones preliminares para el estudio de caso

Hasta ahora hemos visto de manera general algunos de los aspectos teóricos, históricos y jurídicos implicados en una práctica constante que llevan a cabo los museos: la movilidad del patrimonio cultural para su difusión; sin embargo, dentro de este entramado de conocimientos, conviene partir de lo general a lo particular para comprender la gestión cultural que se realiza dentro de un museo para el traslado de una obra mediante el siguiente estudio de caso:

Institución: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

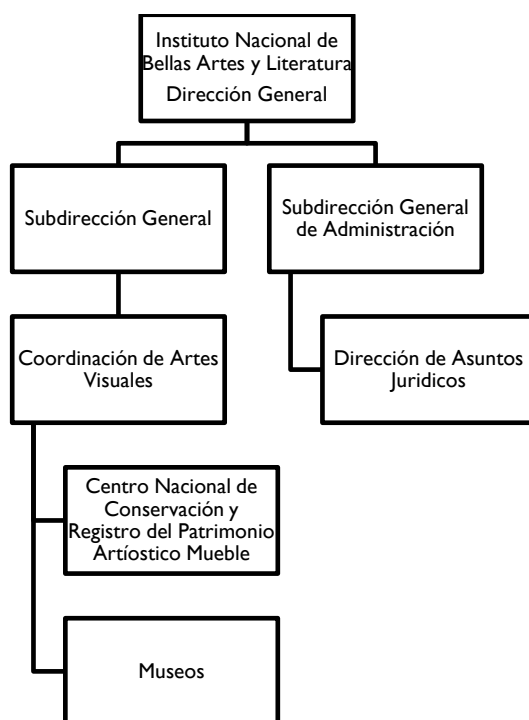
Museo: Museo del Palacio de Bellas Artes

Exposición: En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte, 2014

5.1.1 La Institución

La institución objeto de nuestro estudio es el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, y para comprender el tema a tratar es importante conocer su estructura. El INBAL es un órgano desconcentrado con personalidad jurídica y patrimonio propio, dependiente de la Secretaría de Cultura, a la que están adscritos los principales museos del país. De la dirección general del Instituto dependen cuatro subdirecciones: Subdirección General, Subdirección General de Patrimonio Artístico Inmueble, Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas y la Subdirección General de Administración; de la subdirección general dependen la Coordinación Nacional de Artes Visuales, el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble y los museos, y de la subdirección general de administración la Dirección de Asuntos Jurídicos, todas estas áreas están involucradas directamente con la movilidad.

El siguiente organigrama muestra la estructura únicamente de las áreas competentes para nuestro estudio de caso²⁵.



El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura tiene bajo su resguardo asignado en cada uno de sus museos en la ciudad, al interior de la república o bien bajo resguardo en las bodegas del CENCROPAM parte importante del patrimonio cultural artístico de México y para desarrollar las actividades de registro, catalogación, custodia, conservación, promoción y difusión que le fueron conferidas en la ley de su creación, este cuenta con un inventario actualizado de obras artísticas, dicho inventario le permite localizar y ubicar cada obra en sus diferentes áreas y recintos, ya que se pueden encontrar en museos, centros culturales, oficinas gubernamentales y también permite localizar aquellas que se encuentran en exhibición temporal o permanente, dentro o fuera del territorio nacional. Este inventario denominado Sistema General de Registro de Obra Patrimonio Artístico Mueble (SIGROPAM) es elaborado y verificado por el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble.

²⁵ Para conocer la estructura general del Instituto Nacional de Bellas Artes y literatura visitar: <https://inba.gob.mx/ConocelInba/Misioninba>

“Se considera que el acervo artístico tiene como característica propia y primordial, la movilidad por razones de intercambio entre museos y recintos, para exhibiciones temporales, permanentes y desplazamientos internos, para su conservación y restauración” (Manual de Organización para el Control de la Obra Artística del INBAL, s/f).

5.1.2 *El Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble*

El Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas (CNCOA) fue establecido el 28 de noviembre de 1963 con el objetivo fundamental de preservar el patrimonio artístico y la obra mural bajo resguardo de los museos del INBAL, es el primer centro en llevar a cabo restauración de obras artísticas de una manera técnica. En el año 2007 se modificó su campo de acción convirtiéndose en el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM), llevando a cabo también el registro y la catalogación del patrimonio. Este Centro es importante porque gestiona todo el acervo artístico de México, ya que, además de su función en materia de conservación-restauración, dictamina, valúa, atiende peticiones museográficas de preparación y embalaje de las colecciones trabajando en coordinación con los museos, coordina y gestiona la movilidad de obra para exposiciones internacionales y supervisa los movimientos de obra que con motivo de las exposiciones temporales en territorio nacional que realizan en los museos al interior del país, además actúa como un órgano de vigilancia en cuanto a las condiciones de las instalaciones (reflejadas en el *facility report*) de los espacios destinados a la exhibición de obra patrimonial.

5.1.3 *El Museo Sede*

El Museo del Palacio de Bellas Artes, antes Museo de Artes Pláticas, fue inaugurado en 1934 y fue el primer museo de arte. Además de los murales de Diego Rivera y José Clemente Orozco, contaba con un acervo de arte del siglo XVI al XIX, de esculturas de Mesoamérica, grabado y un espacio dedicado al arte popular que contenía la colección de Roberto Montenegro. En 1968 se cambia su nombre. Actualmente es un importante espacio de difusión de las artes nacionales e internacionales.

5.1.4 La exposición: *En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte*

La muestra *En esto ver aquello. Octavio Paz y el Arte* se produjo con motivo del centenario del natalicio de Octavio Paz (1914-1998), poeta, ensayista, diplomático y considerado por algunos como crítico de arte mexicano, ganador del premio Cervantes en 1981 y del premio Nobel de literatura en 1990; y del octogésimo aniversario del Palacio de Bellas Artes. Debido a esto el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes²⁶ presentó una serie de actividades conmemorativas en torno a Paz, dentro de las cuales se presentó esta magna exposición que logró reunir alrededor de 228 obras de arte de 93 museos nacionales e internacionales y colecciones privadas. Conformada por 11 núcleos temáticos: El cubismo y Picasso”, “Marcel Duchamp. Apariencia desnuda”, “Caminos a la abstracción”, “La subversión surrealista”, “La sonrisa de Eros” y “La otredad mesoamericana”, “Las dos conquistas: la de las armas y la de las almas”, “Mestizaje y milagro”, “Academia y cultura popular”, “Revoluciones y revelaciones” y “El aquí y el allá”. El título de la muestra es una metáfora que hace referencia a la hermandad entre la pintura y la poesía, en la que las correspondencias, analogías y coincidencias nos hacen *en esto, ver aquello* (Museo del Palacio de Bellas Artes, 2014).

El discurso curatorial de la muestra estuvo a cargo de Héctor Tajonar Loyola (Ciudad de México) historiador por la Universidad Iberoamericana. Tajonar tuvo la oportunidad de entrevistar a Octavio Paz en repetidas ocasiones. Sobre la exposición *En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte*, el curador menciona que se basa principalmente en los textos *Los privilegios de la vista*, en los que se da un dialogo diacrónico y sincrónico sobre la visión poética del arte a la que hacía referencia Paz. La muestra reunió obras en las que se mezclan épocas y estéticas distintas, exentas de limitaciones temporales o geográficas, siendo el hilo conductor de estas: los afectos. El guion fue trabajado desde los tres niveles que menciona Octavio Paz sobre la traducción; el de la traducción literal o literalidad, es decir, obras que son mencionadas en el texto; el de la interpretación, obras que el curador relaciona con el texto; y la recreación, es decir la asociación entre dos obras para ponerlas en dialogo (Museo del Palacio de Bellas Artes, 2014).

²⁶ Antes de la fundación de la Secretaría de Cultura en 2015, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes estaba a cargo del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

5.2 Movilidad nacional: su proceso de gestión y costo.

Todo movimiento de obra artística entre museos pertenecientes al INBAL se debe autorizar atendiendo a los requerimientos del formato denominado “Forma de Control” (FCMO), este formato difiere del que se utiliza cuando es importa o exporta una obra internacional, en este caso se requiere la elaboración de un contrato de comodato.

La obra: *Nuestros Dioses*, 1915

Autor: Saturnino Herrán (1887-1918)

Ubicación: Museo de Aguascalientes

Relevancia de la obra en la exposición

Sobre la obra de Saturnino Herrán, Héctor Tajonar dice:

“para mi es la máxima representación pictórica del sincretismo mexicano, de la unión entre el mundo prehispánico y el mundo español, entre la religión católica y la religión prehispánica porque el elemento central del tríptico tiene una Coatlicue que tiene incrustado un crucifijo, un Cristo crucificado” (Museo del Palacio de Bellas Artes, 2014).

Como lo menciona el curador, dentro del núcleo: Las dos conquistas, el tríptico “Nuestros Dioses” era una pieza relevante, ya que en ésta además de observarse el sincretismo pictórico, se puede ver que el artista plasmó el sincretismo cultural de México a partir del choque de las dos culturas; y cómo el simbolismo, la lengua y la religión españolas se fueron arraigando a nuestras raíces étnicas, lo cual logra exaltar Herrán en la figura de la Coatlicue con el Cristo incrustado.



FICHA TÉCNICA

Autor: Saturnino Herrán Guinchard (1887-1918)

Título: Estudio para el friso Nuestros Dioses (Los nuevos españoles) tablero izquierdo

Fecha: 1915

Técnica: Carbón sobre papel

Medidas: 81 x 137 cm

SIGROPAM: 17246

FICHA TÉCNICA



Autor: Saturnino Herrán Guinchard (1887-1918)

Título: Estudio para el friso Nuestros Dioses (Coatlicue) tablero central

Fecha: 1915

Técnica: Crayón acuarelado sobre papel

Medidas: 81 x 137 cm

SIGROPAM: 17243



FICHA TÉCNICA

Autor: Saturnino Herrán (1887-1918)

Título: Nuestros Dioses (Guerreros y españoles) tablero derecho

Fecha: 1915

Técnica: Carbón sobre papel

Medidas: 57.5 x 175 cm

SIGROAPAM: 17249

Avalúo de la obra

Cada uno de los paneles del tríptico de Saturnino Herrán está valuado²⁷ en 50,000 USD, por lo que el avalúo total de la obra es de 150,000 USD.

Proceso de Gestión

En la siguiente tabla se detallarán las gestiones que realiza cada área para la movilidad de la obra y su posterior exhibición en la muestra dedicada a Octavio Paz. Es importante hacer mención de que este estudio de caso se centra solo en el proceso de traslado de esta y que, para llegar a este punto, previamente se desarrolló un trabajo de investigación para determinar la línea discursiva de la muestra, la selección de obra, el guion curatorial y los contenidos.

GESTIÓN DE SALIDA DE OBRA PARA EXPOSICIONES NACIONALES (MUSEO DE AGUASCALIENTES)		
No.	ACTIVIDAD	ÁREA GESTORA
1	Recibe solicitud de préstamo de la obra: "Nuestros Dioses" de Saturnino Herrán, por parte del Museo del Palacio de Bellas Artes. Analiza la posibilidad de préstamo tomado en cuenta su agenda expositiva. Informa a la Coordinación de Artes Visuales CNAV si la obra es viable para préstamo y solicita a CENCROPAM dictamen técnico de la obra y avalúo.	MUSEO DE AGUASCALIENTES (MA)
2	Recibe solicitud de dictamen y avalúo de la obra. Comisiona a un restaurador-dictaminador para trasladarse al museo de Aguascalientes y evaluar el estado de conservación de las obras. Envía al MPBA el presupuesto del traslado y viáticos del restaurador, ya que dicho costo corre por cuenta del museo solicitante.	CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y REGISTRO DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO MUEBLE (CENCROPAM)
3	Acepta presupuesto para dictamen, realiza depósito bancario	MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES (MPBA)
4	Emite dictamen técnico, que arroja si la obra está en estado estable para su exposición o requiere intervención. Envía dictamen al MA	CENCROPAM

²⁷ El Centro Nacional de Conservación del Patrimonio Artístico Mueble es el ente encargado de emitir el avalúo de las obras de arte.

5	Si el dictamen es positivo, informa al solicitante la aceptación y las condiciones de préstamo. Si el dictamen es negativo, envía presupuesto de restauración	MUSEO DE AGUASCALIENTES (MA)
6	Si la obra no requiere intervención, recibe condiciones y formularios de préstamo, completa las formas y envía al MA e informa a CENCROPAM	MPBA
7	Designa un comisario para el traslado de las obras al MPBA.	CENCROPAM

GESTIÓN DE INGRESO DE OBRA PARA EXPOSICIÓN NACIONAL (MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES)		
No.	ACTIVIDAD	ÁREA GESTORA
1	Solicitud de obra: "Nuestros Dioses" de Saturnino Herrán, al Museo de Aguascalientes	MPBA
2	MA recibe solicitud y solicita a CENCROPAM dictamen técnico de conservación para determinar el estado de la obra	MA
3	Envía a museo de Aguascalientes dictamen técnico de conservación y el avalúo de la obra.	CENCROPAM
4	Tramita la póliza de seguro y envía al MPBA los formularios de préstamo	MA
5	Llena y firma los formularios de préstamo e informa a CENCROPAM	MPBA
6	Designa un comisario para acopio de las obras en Aguascalientes	CENCROPAM
7	Una vez firmada toda la documentación y bajo resguardo de la póliza de seguro, entrega la obra a comisario	MA
8	Ingresa la obra en el MPBA	MPBA

Costo

COSTOS POR LA EXHIBICIÓN DE LA OBRA	
CONCEPTO	COSTO
Gastos de viaje de restaurador-dictaminador a Aguascalientes	3,477.14
Traslado de la obra	Sin costo, ya que los gastos corrieron a cargo del INBAL ²⁸
Póliza de seguro	137.61 USD ²⁹ \$ 1,857.00
	\$ 5,334.14

5.3 Movilidad internacional: su proceso de gestión y costo.

Generalmente, todo movimiento de obra artística entre museos nacionales e internacionales se sustenta en el contrato de comodato; sin embargo, en el caso de la obra de Henry Moore, dicho contrato no fue solicitado por el Museo de Arte de San Diego, ya que, con la firma y aceptación de las condiciones de préstamo, se formalizó el mismo.

La obra: *Reclining Figure: Arch leg*, 1969

Autor: Henry Moore (1898-1986)

Ubicación: *San Diego Museum of Art* (Museo de Arte de San Diego)

FICHA TÉCNICA	
	Autor: Henry Moore (1898-1986) Título: <i>Reclining Figure: Arch leg</i> Fecha: 1969 Técnica: escultura en bronce Medidas: 442 cm (174 in)

²⁸ Los gastos de transporte a cargo del INBAL no pueden ser contabilizados por separado pues entran dentro de los salarios y presupuestos de gastos de transporte generales de la institución.

²⁹ La conversión de divisa se hizo al tipo de cambio USD-PESO vigente en 2014, que oscilaba en 13.50.

Relevancia de la obra en la exposición

La escultura *-Reclining Figure: Arch leg-* fue exhibida en la explanada del Palacio de Bellas Artes. Según palabras del curador era importante que esta obra formara parte de la obertura de la muestra la cual querían fuera conformada por esculturas monumentales en la explanada y el vestíbulo del palacio. La escultura de Moore fue colocada junto a la escultura *El Arco de la Libertad* de Eduardo Chillida (1924-2002), *Dafne I* de Juan Soriano (1920-2006) y *Volcán primitivo* de Vicente Rojo (1932-2021). En el vestíbulo la escultura del Cháak mo'ol se ubicó frente a la escultura reclinada lo cual anticipaba un dialogo del arte mexicano con el arte internacional, “es el *statement* de la exposición, es una toma de posición ante el arte de México en su relación con el arte universal” (Héctor Tajonar). Este diálogo era importante porque la figura reclinada fue inspirada en la escultura del Cháak mo'ol, de hecho, Héctor Tajonar menciona que el 80% de la obra de Moore son figuras reclinadas estilizadas que están inspiradas en el Cháak mo'ol, denotando la influencia del arte mesoamericano en el escultor británico.

Avalúo de la obra

La escultura de Henry Moore está valuada en 12,000,000 USD³⁰.

Proceso de gestión

GESTIÓN DE INGRESO DE OBRA INTERNACIONAL PARA EXPOSICIÓN NACIONAL (MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES)		
No.	ACTIVIDAD	AREA GESTORA
1	Recibe propuesta para realizar una exposición internacional, analiza la propuesta y la canaliza al museo correspondiente	Coordinación Nacional de Artes Visuales (CNAV)
2	Analiza la propuesta y determina si es conveniente. Informa el resultado del análisis a la CNAV.	Museo del palacio de Bellas Artes (MPBA)
3	Si la resolución es positiva establece contacto con el museo internacional para solicitar material fotográfico y catalográfico. Solicita elaboración de contrato de comodato a departamento jurídico.	CNAV

³⁰ El avalúo de la escultura fue solicitado por el portal de transparencia.

4	Solicita al departamento de Contratos y Convenios la elaboración del contrato de comodato y lo distribuye para firma de subdirector de Patrimonio, directores y área legal.	Dirección de Asuntos Jurídicos
5	Emite permiso de importación temporal e inicia tramites de importación y póliza de seguro.	CNAV
6	Se envía contrato formalizado y póliza de seguro al museo internacional	CNAV
7	Museo internacional recibe y realiza gestiones necesarias para envío de la(s) obra(s).	Museo de Arte de San Diego, California
8	Recibe la obra y al comisario (Courier) en aduana y solicita presencia del encargado aduanal para realizar el desembalaje de la obra. (Esta acción puede ser realizada por personal de la empresa de transportes y comúnmente cuenta con la presencia del comisario que viaja con la obra).	(CNAV o CENCROPAM)
9	Recibe la obra en instalación del museo, elabora y firma acta de recepción. La obra se traslada a bodega de tránsito para climatización. Cuando la obra esta climatizada se realiza el desembalaje y se levanta dictamen técnico del estado físico en el que llegó la obra y se prepara para su montaje.	MPBA

Costos

COSTO GENERALES DE EXHIBICIÓN		
CONCEPTO	COSTO USD	COSTO M.N.
FEE (tarifa por préstamo)	150 USD	\$ 2,025.00 ³¹
Estimación de conservación	4,400 USD	\$ 59,400.00
Consulta del conservador en prueba de levantamiento y construcción de caja de embalaje	2,185 USD	\$ 29,497.50
Recolección de prueba para comprobar su estado	3,334 USD	\$ 45,009
Embalaje	6,670 USD	\$ 90,045
Desinstalación y embalaje en la Sede del prestamista	5,245 USD	\$70,807.50
Prima de seguro	15,300 USD	\$ 206,550.00
Gastos del courier (comisario). 4 noches de alojamiento y 8 <i>per diem</i> a 80 USD Cada uno		
Reinstalación en la sede del prestamista	5,245 USD	\$ 70,807.50
Eliminación de la caja	1000 USD	\$ 13,500

³¹ La conversión de divisa se hizo al tipo de cambio USD-PESO vigente en 2014, que era de 13.50.

Envío ida y vuelta en camión		\$ 53,815
Costo total aproximado	\$	639,431.50

En este capítulo se aborda *grosso modo* la gestión de préstamo de obra de arte nacional e internacional que realizan los museos públicos con fines expositivos, este breve modelo de gestión es tan solo una pequeña parte de la labor museística si tomamos en consideración que se replica por cada una de las obras, en cada una de las sedes. La muestra *En esto ver aquello. Octavio Paz y el Arte* reunió obras de pintura, escultura y grabado de artistas como: Pablo Picasso, Henry Moore, Marcel Duchamp, Max Ernst, Eduardo Chillida, Joan Miró, Paul Klee, George Braque, Giorgio de Chirico, Isamu Noguchi, Vasili Kandinsky, Eduard Münch, Manuel Felguérez, Pedro Coronel, Saturnino Herrán, José Guadalupe Posada, Diego Rivera, Hermenegildo Bustos, José Clemente Orozco, Carlos Mérida, María Izquierdo, José Luis Cuevas, Juan Soriano y esculturas del periodo mesoamericano de museos nacionales, internacionales y colecciones privadas, con un costo total de \$ 32,739,932.00 (treinta y dos millones setecientos treinta y nueve mil novecientos treinta y dos pesos 00/100 m.n.).

Las exposiciones temporales dependen en gran parte de la voluntad de propietarios públicos y privados de obras de arte, piezas arqueológicas u objetos históricos, y es gracias a ellos que este tipo de eventos museísticos son posibles. También lo es la gestión cultural que se lleva a cabo por parte de los museos públicos para negociar el préstamo de las piezas de arte, la cual se vio en el capítulo referente a la curaduría, deben estar muy bien justificadas para su movilidad ya que esta implica un gran riesgo durante sus traslados e incluso durante su periodo de exhibición. Esta gestión también involucra una logística relativa a los periodos de tiempo que se deben considerar para los trámites administrativos desde la petición de la obra, su salida a través de las aduanas, su aseguramiento, la elaboración de contratos, construcción de embalajes y los traslados, todo esto organizado de tal forma para que las obras arriben en la sede de exhibición en la fecha determinada para realizar montajes y ajustes museográficos, si tomamos en cuenta todos los aspectos anteriores podemos

dimensionar la magnitud de esta exposición, que logró concentrar alrededor de 228 obras de arte de importantes artistas, trasladadas desde varios países.

La siguiente relación concentra la totalidad de las obras que conformaron la muestra.

OBRAS INTERNACIONALES	
ISRAEL	1
INDIA	1
ESPAÑA	16
FRANCIA	7
REINO UNIDO	2
SUIZA	1
ITALIA	1
ESTADOS UNIDOS	53
TOTAL	82
OBRAS NACIONALES	
OBRAS DEL INTERIOR DE LA REPÚBLICA DE ORIGEN PÚBLICO	
MONTERREY	1
ZACATECAS	4
AGUASCALIENTES	5
VERACRUZ	5
CHIAPAS	1
GUANAJUATO	1
CHIAPAS	1
OAXACA	2
TOLUCA	2
JALISCO	2
YUCATÁN	1
TOTAL	25
MUSEOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO (PÚBLICOS Y PRIVADOS)	
MUSEO NACIONAL DE ARTE	8
MUSEO DE LA BASÍLICA DE GUADALUPE	1
MUSEO RUFINO TAMAYO DE ARTE CONTEMPORÁNEO	18
MUSEO DE ARTE MODERNO	2
MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES	5 ³²
MUSEO FRANZ MAYER	1
MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA	7
MUSEO DOLORES OLMEDO	2

³² Las obras del Museo del Palacio de Bellas Artes se contabilizan únicamente como referencia ya que además de ser el museo sede de la exposición, se trata de obra mural.

MUSEO CARRILLO GIL	1
MUSEO DEL TEMPLO MAYOR	2
COORDINACIÓN NACIONAL DE LITERATURA, INBA	1
MUSEO NACIONAL DE HISTORIA, INAH	3
SALA DE ARTE PÚBLICO SIQUEIROS, INBA	1
MUSEO JOSÉ LUIS CUEVAS	3
TOTAL	55
COLECCIONES PRIVADAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO	
COLECCIONES PARTICULARES	58
	220

Después de entender de manera general las implicaciones jurídicas, curatoriales, de salvaguarda y económicas en el movimiento de los monumentos culturales para su difusión, resulta provechoso analizar si los costos y los riesgos lo ameritan. La muestra registró un aforo de asistencia de 178,597 visitantes durante su exhibición, periodo de tiempo comprendido del 4 de septiembre de 2014 al 4 de enero del 2015. El coste de la muestra fue de \$ 32,739,932.00 (treinta y dos millones setecientos treinta y nueve mil novecientos treinta y dos pesos 00/100 M.N.), de los cuales, los gastos de movilidad de las obras ascienden aproximadamente a \$16,153,610.00 (dieciséis millones ciento cincuenta y tres mil seiscientos diez pesos 00/100 M.N.), mientras que el costo por el aseguramiento de las obras fue de \$5,611,477.00 (cinco millones seiscientos once mil cuatrocientos setenta y siete pesos 00/100 M.N.). Las cifras anteriores nos revelan que los costos de movilidad de los bienes artísticos representan aproximadamente el 50% del presupuesto asignado, esto nos da muestra de que la movilidad no es cosa menor, superando incluso los gastos de aseguramiento.

A partir de lo anterior, podemos analizar el impacto de este evento único que logró reunir en un mismo espacio expositivo obras de diferentes corrientes estilísticas, antiguas y contemporáneas, algunas de origen prehispánico, al igual que obras de origen hindú, y algunas de las obras de arte más representativas que pudieron marcar rupturas dentro de la historia del arte, como por ejemplo las icónicas piezas de Marcel Duchamp, todas en un dialogo que para muchos resultó un despropósito, mientras que para otros fue la oportunidad de ver obras que de otra forma no hubiesen podido reunirse. Periódicos como *El País* de España la

calificaron como una exposición fallida, mientras que la prensa en la Ciudad de México celebró en su mayoría la magna exposición.

*La Jornada*³³ publicó:

En esto ver aquello, refleja la hermandad entre el arte y los escritos de Paz, siendo dos temas centrales el arte moderno universal y el arte mexicano. “Dentro del vastísimo panorama intelectual de Octavio Paz, consagró un lugar muy especial a las artes visuales, porque fue heredero y protagonista de las vanguardias del siglo XX, como poeta y también como amigo cercano o conocido de muchos de los artista que hay aquí; por eso esta es una exposición estructurada de forma diacrónica y sincrónica para romper fronteras geográficas y también para combinar el arte prehispánico con el arte tántrico, parte europeo del siglo XX, el estadounidense de la segunda mitad del siglo XX, el arte mexicano del siglo XX” .

También se hizo presente la opinión de revistas digitales como *LINNE Magazine*³⁴:

En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte, es una curaduría no presencial de Octavio Paz para dar forma a un portafolio colectivo de artistas internacionales; todos están reunidos bajo un criterio estético establecido por el escritor mexicano, quien propone un circuito de obras que van de la abstracción al arte figurativo, un circuito donde el escritor mexicano se convierte en un interruptor que lo hacer funcionar (Miguel, 2014).

Y la revista *Chilango*³⁵:

...visitar los intereses estéticos del Nobel de Literatura es, en realidad, abrir un abanico con toda la historia del arte precolombino, el arte barroco mexicano, los más interesante de las vanguardias de principios del siglo XX y aquellos detalles de artistas y movimientos que en México, cuando Paz hablaba de ellos, nadie conocía: Marcel Duchamp, Joseph Cornell. John Cage, Rauschenberg o Georgia O´Keeffe. Este crisol de artistas, formatos y piezas van a dar cita a un merecido homenaje al centenario del nacimiento de Paz en el Palacio de Bellas Artes, en la que será una de las exposiciones más eclécticas, más interesantes (Delmar, 2014).

Como se puede observar, esta exposición tiene un amplio marco de referencia y se puede apreciar y/o valorar desde diversos ángulos, tan diversos como los que nos ofrecen el arte y la poesía, en este sentido la muestra no puede ser clasificada como exitosa o no, ni tampoco evaluada desde el razonamiento del costo-beneficio, si ha de analizarse tendría que ser desde el acontecimiento que permeó

³³ Montaña Garfias, E. (2014, septiembre 10). En esto ver aquello refleja la hermandad entre el arte y los escritos de Octavio Paz. *La Jornada*. Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2014/09/10/cultura/a05n1cul>

³⁴ Miguel, U. (2014, octubre 26). Octavio Paz, de los ready-mades a la abstracción. *LINNE Magazine*. Recuperado de: <http://linnemagazine.com/2014/10/26/octavio-paz-de-los-ready-mades-a-la-abstraccion/>

³⁵ Delmar, B. (2014, septiembre 10). En esto ver aquello. *Octavio Paz y el Arte*. *Chilango*. Recuperado de: <https://www.chilango.com/agenda/evento/en-esto-ver-aquello-octavio-paz-y-el-arte/>

y valorarse desde su genuinidad, que permitió a los asistentes el goce del arte en todo su esplendor, de Oriente a Occidente, de la antigüedad a la contemporaneidad, en un agasajo cultural, estético e intelectual. Este evento dejó no solo una huella en todos aquellos que pudimos asistir, sino una mucho más duradera que nos permite revivir la experiencia desde la materialidad: el catálogo de la muestra *En esto ver aquello. Octavio Paz y el arte*.

Parte de la investigación aquí vertida fue tomada de los documentos que los museos guardan en sus archivos, cada exposición cuenta con un registro documental en el cual se guardan por aproximadamente cinco años todos los documentos referentes a la gestión de la muestra: cartas de solicitud, oficios interinstitucionales, dictámenes de conservación, presupuestos de restauración, pedimentos de importación, registros fotográficos de los procesos de restauración y del montaje, y otros.

6 Conclusiones

A lo largo del presente trabajo pudimos observar que la movilidad del patrimonio cultural mueble es una acción planeada y controlada, la cual obedece a proyectos curatoriales que tienen objetivos claros de difusión cultural. En segundo lugar, vimos que es una práctica periódica que se realiza en la mayoría de los museos nacionales e internacionales, que con fines expositivos mueven una importante cantidad de obra patrimonial anualmente; finalmente, que la *praxis* de la movilidad del patrimonio artístico, histórico y arqueológico involucra agentes culturales públicos y privados, instituciones de gobierno que aunque fuera del ámbito cultural, tiene una participación directa tales como las aduanas y la Secretaría de Relaciones Exteriores, además de compañías privadas, las cuales pueden ser agencias de seguros o empresas dedicadas a los medios de transporte, todo lo anterior en el ámbito nacional e internacional, dependiendo del tipo de exposición. Es decir, que la gestión cultural que sucede entre todos estos entes: gubernamentales, privados, nacionales e internacionales, con fines de movilidad de los bienes patrimoniales es una labor compleja, relevante debido a la importancia nacional del patrimonio, y por la responsabilidad que conlleva no debería ser susceptible de error, de ahí lo notable de esta industria como tema de estudio para los interesados en la gestión cultural.

La práctica museística y la movilidad de objetos museales patrimoniales desde las instituciones deberían formar parte del aprendizaje de Arte y Patrimonio Cultural, es por esto por lo que a través del presente trabajo se buscó introducir a los estudiantes en los temas implicados en la movilidad del patrimonio. Para ello fue necesario, en primer lugar, definir el patrimonio mediante un análisis historiográfico, revisando su surgimiento, algunos de los valores que se le atribuyen y su rol en la conformación de la identidad nacional y de los Estados desde su construcción contemporánea. Posteriormente, dejar ver cómo la legislación, la conservación y la difusión del patrimonio en el marco de la movilidad son temáticas que no deberían estudiarse de manera aislada, sino como un todo encaminado a la reproducción de la cultura. Todo lo anterior ilustrado con la gestión institucional de dos casos concretos de movilidad, uno nacional y uno

internacional. No obstante, el tema no podría haber sido tratado sin la debida profundidad histórica, ya que tanto la valoración del patrimonio como el surgimiento del museo nacional, el marco jurídico nacional e internacional y la conservación enfocados en los bienes patrimoniales tienen sus orígenes a partir de sucesos históricos determinantes como la colonización europea, la independencia en México, la Ilustración, la Revolución Francesa, y la Primera y Segunda Guerras Mundiales, hechos que cambiaron el estatus quo mundial en muchos aspectos. Al pensamiento ilustrado debemos la democratización de la cultura, la apertura de las colecciones a las masas, ya que dentro de los valores que debemos a este fenómeno social, quizás el valor heredado más contemporáneo es el valor de igualdad, siendo esta etapa histórica un antecedente terminante en el surgimiento del museo público. Así es como en la contemporaneidad podemos entender el grado de importancia de la circulación de los bienes patrimoniales, que de fondo sigue siendo la misma que en la ilustración, la de acercar el conocimiento a la sociedad, a través del arte y la cultura. Es por esto por lo que la difusión del patrimonio mundial que incluye a todas las culturas es posible gracias a la movilidad del patrimonio.

Por otro lado, el marco jurídico nacional fue inicialmente encausado por el patrimonio prehispánico perdido durante el periodo colonial, debido a distintas causas como la destrucción y el saqueo; y posteriormente, en el México independiente como parte de nuestra emancipación ideológica y política de la Nueva España y al reconocimiento de nuestra cultura madre, esto se manifiesta en los primeros decretos encaminados a la protección del patrimonio. La legislación internacional en cambio obedece a los acelerados cambios generados a partir de la Revolución industrial y a los numerosos sucesos bélicos que tuvieron lugar en Europa, siendo las dos guerras mundiales los más devastadores, pues hubo una pérdida significativa del legado cultural. Monumentos históricos y artísticos fueron totalmente destruidos llevando a la comunidad mundial a dialogar sobre las acciones que, encaminadas a la salvaguarda de los patrimonios mundiales, pudiesen resultar en leyes y reglamentos nacionales en esta materia; respecto a los acuerdos internacionales se buscó que pudieran proteger el patrimonio aun en caso de conflictos bélicos.

La conservación y restauración, aunque tiene sus inicios antes del siglo XIX debido al legado cultural que dejaron culturas como la egipcia, la romana y la griega, se convirtieron en temas de diálogo mundial como respuesta al detrimento patrimonial por causas bélicas, siendo el patrimonio arquitectónico el más afectado durante la primera guerra mundial, pues las edificaciones más emblemáticas: catedrales, palacios y edificios históricos quedaron en ruinas, mientras que varias obras de escultura y pintura se perdieron totalmente.

Por otra parte, el tema de la difusión del patrimonio es también medular para que suceda su movilidad, pues es la razón que lo motiva, sin embargo, era necesario también comprender que siendo la función primordial de la difusión la de producir y reproducir la cultura, lo que suscita la movilidad en sí es un discurso cultural que implanta tradiciones, valores éticos, creencias religiosas y posturas políticas que definen a la sociedad e influyen en su idiosincrasia generando un impacto sociocultural. Justo ahora vemos cómo se está dando un revisionismo histórico que está permeando en los recintos culturales, incluso en los más clásicos como el Museo del Prado, visibilizando obras de arte que duraron años en las bodegas de resguardo por no cumplir con los estándares hegemónicos y tradicionales. En el brevísimo recorrido histórico realizado en el tercer apartado, podemos ver el rol histórico del museo en la sociedad, en principio como ente legitimador del Estado, la monarquía, la religión, la identidad nacional, después como un aparato de Estado, ajeno a la problemática social, para dar lugar a mediados del siglo XX al surgimiento de la rebelión artística, museística, curatorial y discursiva.

La tesis principal de este trabajo es la sinergia de la protección, conservación-restauración y difusión del patrimonio. Estas tres materias implicadas en la movilidad, mismas que concatenadas contribuyen a la significación y re significación del patrimonio. En primer lugar, para que los bienes patrimoniales puedan ser difundidos estos deben existir, pervivir en el tiempo, aquí entra el campo de la conservación y la restauración, encargadas de mantener en buen estado cada uno de los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos; de igual manera la protección del patrimonio, que permite a cada Estado salvaguardar, investigar, disfrutar y difundir su propio patrimonio, ¿Por qué?

Principalmente porque conforma su historia, porque su estudio permite a las sociedades ampliar sus conocimientos ancestrales, aprender de los acontecimientos pasados y además son símbolo identitario; en segundo término, porque posee valores de identidad y de antigüedad que sin duda contribuyen en la riqueza cultural, social y económica de los Estados. En definitiva, porque es importante que los monumentos no pierdan su contexto original y permanezcan en sus lugares de origen, para entender mejor su significación histórica. Una vez que un bien ha sido conservado, protegido, resguardado y estudiado en su lugar de origen, entonces podrá ser difundido, y su difusión va a girar en torno a una estructura discursiva, que va a implantar valores, creencias y tradiciones, es decir, todo un modelo ideológico-social. Podríamos decir que la difusión es la razón de ser del bien patrimonial, pues como huella del pasado, como fuente de conocimiento universal, como rasgo de identidad o como medio educativo, este debe llegar a la sociedad de manera accesible y uno de los medios de transmisión más asequibles para las mayorías son los museos públicos, ya que cuentan con los recursos financieros e infraestructura estatales, necesarios para la reproducción cultural. Actualmente se comienza a visibilizar la falta de espacios museísticos que sean realmente inclusivos, es decir, que la inserción de diferentes grupos sociales no solo se refleje en el discurso curatorial y la obra que se expone, sino que se debe trabajar en políticas culturales que hagan que los museos públicos sean lugares que permitan la comunicación a diversos tipos de público. Museos como el Prado han comenzado a sacar de sus bodegas y exhibir obras anti hegemónicas, sin embargo, aún falta mucho por hacer. Es por lo anterior que se espera que las breves introducciones a los temas aquí aludidos animen a los interesados para profundizar en ellos y comiencen a generarse nuevas formas discursivas, nuevas políticas culturales y nuevas conciencias.

En el contexto de la movilidad del patrimonio, dichas temáticas no podrían haberse tratado de manera separada y tampoco podrían haberse omitido, pues cada una de estas disciplinas están armonizadas y cumplen una función específica en cuanto a los bienes culturales se refiere.

Como se mencionó, la materia sustantiva de este trabajo de investigación es la movilidad del patrimonio cultural, en ese sentido no podíamos ignorar las consideraciones en torno a éste.

A manera de resumen de los temas tratados en este trabajo, sobre el patrimonio pudimos constatar su relevancia contemporánea concebida como un símbolo identitario y de herencia cultural nacional, con base en los valores atribuidos a éste a lo largo del tiempo, dinámicos y que han ido evolucionado de acuerdo con el reconocimiento de la diversidad cultural mundial, sin que los valores clásicos se hayan perdido. Su definición actual ha ampliado su espectro de reconocimiento hacía rasgos culturales que antes no eran considerados. Esto no hubiese sido posible en el pasado, cuando los objetos considerados culturales estaban más asociados al arte clásico o a la arquitectura, fue gracias a la multiculturalidad que existe esta nueva valoración que no es arbitraria, sino el resultado del consenso en las Conferencias de la UNESCO. En este sentido podemos revelar que el patrimonio es una construcción, en muchos casos una construcción de Estado, pues todo monumento arqueológico, histórico o artístico tiene que ser legitimado por el Estado. Sin embargo, hoy entendemos el patrimonio ante todo como un proceso donde caben discursos y agentes muy diversos.

En el mismo apartado también se abordó lo referente a la economía, pues, aunque en principio la cultura era percibida únicamente como un modo de recreación, apreciación y esparcimiento, a principios del siglo XIX comenzó un cambio de paradigma respecto de la producción cultural, tasándola económicamente. Actualmente, todo bien artístico está valuado monetariamente y representa una de las fuentes de ingreso estatal más significativas, principalmente a través del turismo. De manera que, en su configuración contemporánea, el patrimonio cultural además de que permite afianzar valores identitarios en la población y fomentar el nacionalismo, también representa un aporte significativo al PIB nacional. Una vez con “declaratoria patrimonial”, el Estado y la comunidad internacional (UNESCO) adquieren la obligación y el compromiso para que los monumentos sean preservados como fuente de conocimiento para las nuevas generaciones, pues para asegurar su pervivencia

ya no es suficiente con la voluntad de un Estado, sino de la intervención internacional a través de recursos.

Sobre la legislación del patrimonio, a manera de conclusión, vimos que el marco legal del patrimonio cultural en México comenzó a configurarse a principios del siglo XIX, siendo este territorio perteneciente a la corona española bajo mandato del rey Carlos IV quien ordenó a través de una Real Cédula a clasificar y conservar los monumentos antiguos descubiertos en el reino. Este es uno de los primeros ordenamientos jurídicos encauzados a su conservación y se orienta en gran medida a los objetos muebles. A partir de entonces y a lo largo del siglo XIX y XX se establecieron decretos, reformas y leyes con el objetivo común de preservar los monumentos antiguos, pues en cada una de estas leyes se fueron configurando disímiles clasificaciones y nomenclaturas, además, es importante hacer notar que aunque había leyes no se contaba con una estructura institucional que permitiera tener un control y una vigilancia real de los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos, fue hasta mediados del siglo XX con la creación del INAH y el INBAL que se pudo tener una intervención institucional directa en la defensa de los bienes culturales. En el marco legal internacional existen una serie de tratados, recomendaciones y consejos internacionales para salvaguardar el patrimonio en sus diferentes clasificaciones, dicha estructura legislativa se ha ido ampliando cada vez más para abarcar el vasto legado cultural mundial.

Todos y cada uno de los tratados internacionales a su vez concentran medidas referentes a la protección, a la conservación, a la recuperación y al manejo de los bienes patrimoniales o monumentos arqueológicos, artísticos e históricos en sus diferentes dimensiones. Para su protección, estos instrumentos legales plantean, primordialmente, que es preciso regular su exportación e importación, de manera que, si un monumento pasa por la aduana, este debe contar con los permisos correspondientes por parte de los ministerios o secretarías de relaciones al exterior y los de cultura, de no contar con estos los bienes serán decomisados y devueltos a su país de origen. Cabe hacer notar que dicha normatividad integra una superestructura de orden internacional que es necesaria para evitar el tránsito ilícito de este tipo de objetos.

Sobre el museo como productor cultural se analizó el surgimiento de lo que podríamos concluir es el museo moderno, creado desde las bases ideológicas de la ilustración y bajo las leyes de los nuevos Estados-Nación surgidos con la Revolución Francesa y su idea de república. Estos espacios creados *exprofeso* para que las artes estuvieran al alcance de las masas y que fueron un logro del siglo XIX, después de la segunda guerra mundial fueron cuestionados por la sociedad y fueron también percibidos como lugares frívolos que guardaban dentro de sus paredes una tradición cultural estética y hegemónica que tras la devastación causada por las guerras y la problemática social de la época perdió sentido, entonces la idea conservadora del museo nacional que albergaba los objetos que representaban la superioridad, grandeza y logros de una nación se reconfiguró para que el museo pudiera ser también un espacio crítico y de denuncia social, que además de poner al alcance de las masas el arte clásico, aportara herramientas que pudieran generar consciencias políticas, culturales y económicas. El museo no es solo el espacio de difusión, sino el espacio ideológico del Estado, y los bienes culturales a su vez puede servir para legitimar estructuras hegemónicas o bien, para crear pensamientos críticos.

Sobre la conservación-restauración logramos cavilar que ambas disciplinas son intrínsecas, pues esta dupla tiene un efecto directo en la autenticidad, estabilidad y duración de los bienes muebles e inmuebles, de esta depende que podamos conservar en la actualidad entierros mortuorios, piezas prehispánicas, osamentas, arte sacro, pinturas, esculturas, monedas y toda clase de artefactos de la antigüedad, y aunque no pudimos ahondar en los procesos de conservación-restauración ya que no es el objeto de estudio de este trabajo, si pudimos entender la trascendencia de estas materias para la pervivencia del patrimonio.

En el capítulo quinto comprendimos que la movilidad del patrimonio no implica únicamente la gestión logística de trasladar un bien de un lugar a otro, en el estudio de caso vimos que para que una obra de arte sea movida hay una serie de particularidades tan específicas como que “el bien arqueológico, histórico o artístico” conforma parte de la narrativa curatorial e incluso antes de su traslado ya tiene un lugar asignado dentro del espacio físico de exhibición, que la ausencia de una obra podría representar un cambio o menoscabar la narrativa curatorial, es por esto que la gestión inicial que se hace inter museos para el otorgamiento

de un bien en préstamo es fundamental. Es decir, existen una serie de procesos y tramites que se deben realizar para su movilidad, empezando por un dictamen de conservación del cual partimos para determinar la viabilidad del préstamo, si es necesario un proceso de estabilización previo, cuáles serán las condiciones para su manejo, es decir, su tipo de embalaje, el medio de transporte, las condiciones de temperatura que necesita para viajar y durante el periodo de exhibición, sin olvidar claro está, los trámites para su aseguramiento. Todo lo anterior, en una sucesión de acciones que permitan la protección, la conservación y la supervivencia del bien. El estudio de caso nos permitió observar que la difusión del patrimonio motiva su movilidad, así mismo que efectivamente existen implicaciones legales que deben cumplirse para que asegurar la protección de los bienes durante su traslado y que los bienes no pueden ser prestados si no se da observancia a los protocolos pre establecidos para su conservación.

El presente trabajo tuvo el objetivo de mostrar una introducción a las implicaciones en la movilidad del patrimonio, todas y cada una de ellas representan un universo teórico-conceptual, práctico y legal aparte, es por esto que, cada una tiene diferentes especificidades y un grado propio de complejidad, de ahí que la gestión en torno a esta dependa de agentes culturales distintos que trabajan en conjunto con un objetivo común, en una asociación que mueve al patrimonio cultural, éste, a su vez, es parte fundamental de nuestras culturas y de nuestra historia y, como ya se ha mencionado es formativo de nuestra idiosincrasia, instituye valores éticos que influyen en nuestra ideología, contribuye a la economía estatal, aporta a la diversidad cultural y a los saberes y conocimientos del mundo, esta es la importancia de los temas aquí estudiados.

7 Fuentes

Ballart Hernández, J. (1997). *El Patrimonio Histórico y Arqueológico. Valor y Uso*. Ariel. Barcelona, España. Pág., 125.

Bautista Vázquez, G. y Yáñez Sánchez, S. (2022). Una Crónica Sonora del Centro Histórico. Fideicomiso del Centro Histórico de la Ciudad de México. Ciudad de México.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Ítaca.

Barragán, F. (25 de agosto de 2014). *La curaduría como metanarrativa (acerca del carácter metatextual de la curaduría)*. Artishokc. Revista de Arte Contemporáneo. <https://artishockrevista.com/2014/08/25/la-curaduria-metanarrativa-acerca-del-caracter-metatextual-la-curaduria/>

Brandi, C. (1989) *“Teoría de la restauración”*. María Ángeles Tojas Roger (trad.), Madrid, Alianza Forma

Brandi, C. (1963) *“Restauro”*, in: Enciclopedia Universale dell’Arte, Volume XI, Istituto Collaborazione Culturale, Venezia/Roma, cc. 322-332.

Casado Galván, I.: *Breve historia del concepto de patrimonio histórico: del monumento al territorio*. En Contribuciones a las Ciencias Sociales, noviembre 2009, www.eumed.net/rev/cccss/06/icg.htm

Castañón Suárez, M. (s/f). *Jóvenes y Patrimonio Cultural en México*. Instituto Mexicano de la Juventud. Secretaría de Desarrollo Social

Cedillo, S. (2018). *El cenote sagrado de Chichén Itzá: crónica de un patrimonio perdido*. Revista Fuentes Humanísticas, 30(57), 143-146.

Cottom, B. (2008). *Nación, patrimonio cultural y legislación: los debates parlamentarios y la construcción del marco jurídico federal sobre monumentos en México, siglo XX*. Porrúa.

Cottom, B. (s/f) *La Legislación de los Monumentos y sus Instituciones*. Recuperado de: https://www.mediateca.inah.gob.mx/webapps/publicaciones-digitales/80ANIV_INAH/caps/4/cap_iv.html

De Miguel, R. y De Morante, M. (1867). Musa. En Diccionario Latín- español. (p, 593). Recuperado de: <https://latinonline.es/diccionario-latin-espanol/>

Fernández, M. Á. (1988). *Historia de los museos de México*. Fomento Cultural Banamex. México.

Florescano, E. (1997). *El patrimonio nacional. Valores, usos, estudio y difusión*. El patrimonio nacional de México, 20.

Gálvez González, L. A. (2009). *El patrimonio cultural. Las zonas de monumentos históricos*. México: Cámara de Diputados LX Legislatura.

García Cuetos, M. P. (2012). *El patrimonio cultural. Conceptos básicos* (Vol. 207). Universidad de Zaragoza.

Gaona, L. S. (2012). *Legislación mexicana de patrimonio cultural. Cuadernos Electrónicos*, 8, 57-74.

González Zamora, F. E. (2018). *El Museo Nacional Mexicano y la fundación de la revista Anales del Museo Nacional Mexicano (1877-1908)*. Quirón Revista de Estudiantes de Historia, 4(8), 71-91.

Herbert, L., y García, M. C. (s/f). *Los acervos de los museos de sitio. Consideraciones generales desde los museos de Chiapas*. Museos de sitio o centros de interpretación, Gaceta de Museos, 34-41.

Heyden, Doris, "Jardines botánicos prehispánicos", *Arqueología Mexicana* núm. 57, pp. 18-23. 18 de mayo de 2022 [Jardines botánicos | Arqueología Mexicana \(arqueologiamexicana.mx\)](https://www.arqueologiamexicana.mx/)

Intergubernamental, C. (2008). *Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial*.

Jiménez, P. C. (2010). *El discurso expositivo del museo desde contextos pedagógicos*. Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social, 5, 211-221.

Labastida, J. (2004). Humboldt en la Nueva España. *Alexander von Humboldt: From the Americas to the Cosmos*. Nueva York: The Bildner Center for Western Hemisphere Studies, 25-39

León-Portilla, M. (2009). Obras de Miguel León-Portilla. Tomo IV. *Biografías* (formato PDF), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/El Colegio Nacional, recuperado de: https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/obras_leon_portilla/543/543_04_16_lorenzoboturini.pdf

López Camacho, M. D. L. (2008). *El caso particular de la legislación sobre los monumentos arqueológicos*. Revista de la Facultad de Derecho de México, 58(249), 185-204.

López Luján, L. y Maier Allende, J. (2021). *La Arqueología Ilustrada Americana. La universalidad de una disciplina*. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, España.

Mairesse, F., Desvallées, A., & Deloche, B. (2009). *Conceptos fundamentales de la museología*. Icofom Studies Series (ISS), 38, 91-128.

Mairesse, F., & Desvallées, A. (2010). *Conceptos claves de museología*. AD Mairesse, Conceptos claves de museología.

Mansard, L. F. R. (2003). *Entre gabinetes y museos: Remembranza del espacio universitario*. Perfiles educativos, 25(101), 66-96. 25 de abril de 2022.

Recuperado de:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982003000300005

Mansard, L. F. R. (2004). *Exhibir para educar: objetos, colecciones y museos de la ciudad de México (1790-1910)*. Ediciones Pomares.

Martínez Hernández, J. (sf) *Lorenzo Boturini y su Museo Histórico Indiano*, Arqueología Mexicana núm. 15, pp. 64-70.

[Lorenzo Boturini y su Museo Histórico Indiano* | Arqueología Mexicana \(arqueologiamexicana.mx\)](http://arqueologiamexicana.mx)

Medina-González, I., Barrera, M. D. C. C., Vierna, V. G., Benito, M. E. M., & Hermanson, P. M. (2009). *Una primera aproximación a la normativa en materia de conservación del patrimonio cultural de México. La conservación-restauración en el INAH: el debate teórico*, México, INAH, 137-151.

Monnet, J. (2014). *Usos e imágenes del centro histórico de la ciudad de México. Centro de estudios mexicanos y centroamericanos*. Recuperado de: <https://books.openedition.org/cemca/2898?lang=es>

Montiel Alvarez, T. (2014). *John Ruskin vs Viollet le Duc. Conservación vs Restauración*. ArtyHum. Revista digital de Artes y Humanidades, 3, 151-160.

Morató, C. (s/f). *Exploradores y arqueólogos del mundo Maya*. Sociedad geográfica española. <https://sge.org/publicaciones/numero-de-boletin/boletin-17/exploradores-y-arqueologos-en-el-mundo-maya/>

Mosco Jaimes, A. (2016). *Sobre la curaduría y su papel en la divulgación*. Intervención (México DF), 7(13), 74-79.

Museo Nacional de Antropología (s/f) *Historia y Orígenes del Museo Nacional*. Recuperado de: https://mna.inah.gob.mx/historia_detalle.php?id=1

Museo del Palacio de Bellas Artes [Museógrafo TV]. (2014). *En esto ver aquello/Octavio Paz y el arte en Bellas Artes* [Video]. YouTube.

Ministerio de Cultura. (2020). *Manual Básico para el Manejo de Obras Artísticas pertenecientes a la Colección Nacional de Artes Visuales*. Gobierno del Salvador.

Ministerio de Cultura de España. (s/f). *Guía de Comunicación: Plan Nacional de Conservación Preventiva*. Gobierno de España.

Nóbrega, T., Texeira, X. Lougares, R. et al. (1-3 de diciembre de 2010). *Encuentro profesional sobre procedimientos en exposiciones temporales* [Informe y conclusiones]. Ciudad Rodrigo, Salamanca.

Padial, A. (2021). *El Seguro de las obras de arte. Insurance of Works of Art*. [Tesis de grado]. Universidad de Sevilla, España.

Patrimonio Cultural y Turismo. *Pensamiento acerca del patrimonio cultural. Antología de textos*. (2003).

Pérez-Ruiz, M. L. (1998). *Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos*. *Alteridades*, (16), 95-113.

Poveda Martínez, A. M. (2018). *La institución del museo: origen y desarrollo histórico*. *Publicaciones didácticas*, 96, 80-112.

Puig-Samper, M. Á. (1999). *Humboldt, un prusiano en la Corte del rey Carlos IV*. *Revista de Indias*, 59(216), 329-355.

Querol, M. Á. (2010). *Manual de gestión del patrimonio cultural*. Ediciones Akal.

Quevedo, D. S. (2010, January). *Los Hvomini Famosi de Paolo Giovio. Alberti en el primer Museo*. In *Anales de Historia del Arte* (Vol. 20, pp. 87-123). Universidad Complutense de Madrid.

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>>. Recuperado de: <https://dle.rae.es/lux?m=form>

Riegl, A. (1999). *El culto moderno dos monumentos*.

Rodríguez García, I. (2016). *La Arqueología en México. Cultura y Privatización*. H. Cámara de Diputados LXIII Legislatura. México

Thierry, V., & de Lourdes, L. (1991). *Terminología en Restauración de bienes culturales*. *Boletín Monumentos Históricos*, (14), 22-49.

UNESCO Etxea. (2004). *La Unesco y el Patrimonio Mundial*. Recuperado de: <https://www.unetxea.org/dokumentuak/UNESCOPatrimonio.pdf>

UNESCO. (S/F). *Historia de la UNESCO*. Recuperado de: [Historia de la UNESCO | UNESCO](#)

Villarruel Vázquez, M. (2019). *El salvamento de los monumentos de Nubia y el surgimiento del concepto de patrimonio mundial. Una revisión a 60 años de la campaña*. *Boletín de monumentos históricos*, (46), 156-175.

Legislación consultada

Acuerdo por el que se delegan en el Subdirector General del Patrimonio Artístico Inmueble, diversas facultades en materia de protección al patrimonio artístico de 2010. 15 de febrero de 2010.

Cámara de Diputados. (13 de diciembre de 1965). Proceso legislativo correspondiente a la Reforma publicada en el Diario Oficial de la Federación el 13 de enero de 1966.

Congreso sobre Problemas de restauración en Italia. *Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los objetos de Arte y Cultura. Centro Nazionale di Ricerca*, Roma, noviembre de 1986.

Código Civil Federal [CCF]. *Decretos legislativos del 7 de enero y de 6 de diciembre de 1926 y de 3 de enero de 1928*. México.

Conferencia General de la UNESCO, Recomendación sobre la conservación de los bienes culturales que la ejecución de obras públicas o privadas pueda poner en peligro. Decimoquinta reunión. París, del 15 de octubre al 20 de noviembre de 1968.

Conferencia General de la UNESCO, Convención sobre las medidas que deben adoptarse para prohibir e impedir la importación, la exportación y la transferencia de propiedad ilícitas de bienes culturales. Decimosexta reunión. París, 14 de noviembre de 1970. Recuperado de: <https://es.unesco.org/about-us/legal-affairs/convencion-medidas-que-deben-adoptarse-prohibir-e-impedir-importacion>

Conferencia General de la UNESCO. Convención sobre las Medidas que Deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales. Décimo sexta reunión. París, del 12 de octubre al 14 de noviembre de 1970.

Conferencia General de la UNESCO. Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural. Décimo séptima reunión. París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972.

Conferencia General de la UNESCO. Recomendación sobre el intercambio internacional de bienes culturales. Décimo novena reunión. Nairobi del 26 de octubre al 30 de noviembre de 1976.

Conferencia General de la UNESCO. Recomendación sobre la Protección de los Bienes Culturales Muebles. Vigésima reunión. París, del 24 de octubre al 28 de noviembre de 1978.

Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural, París, 17 de octubre de 1972, UNESCO

Decreto que faculta al ejecutivo federal para conceder permiso a personas particulares para hacer exploraciones arqueológicas. 3 de junio de 1896

Decreto por el cual los monumentos arqueológicos existentes en territorios mexicanos son propiedad de la nación y nadie podrá explorarlos, removerlos, ni restaurarlos, sin autorización expresa del ejecutivo de la unión de 1897. 11 de mayo de 1897.

España y IV, C. (1803). *Real cédula de Su Majestad y Señores del Consejo, por la cual se aprueba y manda observar la Instrucción formada por la Real Academia de la Historia sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos descubiertos o que se descubran en el Reino*. 6 de julio de 1803.

Ley de Nacionalización de los Bienes del Clero de 1859. 12 de julio de 1859.

Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales de 1914. 6 de abril de 1914.

Ley sobre Conservación de Monumentos, Edificios, Templos y Objetos Históricos o Artísticos de 1916. Enero de 1916.

Ley de Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales de 1930. 31 de enero de 1930.

Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos Arqueológicos e Históricos, Poblaciones típicas y Lugares de Belleza Natural de 1934. 19 de enero de 1934

Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia de 1939. 3 de febrero de 1939.

Ley que crea al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de 1946. 31 de diciembre de 1946.

Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticos e Históricos de 1972. 6 de mayo de 1972.

Reglamento de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticos e Históricos de 1975. 8 de diciembre de 1975.

8 Anexos

8.1 Glosario de Términos

- ❖ Este glosario abarca la terminología (o conceptos) relacionados con la movilidad del patrimonio cultural. Está compuesto de las citas seleccionadas de los documentos relevantes revisadas para esta tesis.

Acervo: “El concepto de acervo tiene su origen en el latín *acêrvus*, que significa: montón, agregado o junta de muchas cosas. Se trata de un vocablo que describe a un conjunto de bienes [culturales] o de un haber que resulta común a numerosos individuos. Un acervo puede acumularse y atesorarse por acopio, tradición o por herencia, según sea su origen y las motivaciones de quien lo mantiene resguardado” (Herbert y García, s/f)

Autenticidad del patrimonio: Según el tipo de patrimonio cultural y su contexto cultural, puede estimarse que un bien reúne las condiciones de autenticidad si su valor cultural (tal como se reconoce en los criterios de la propuesta de inscripción) se expresa de forma fehaciente y creíble a través de diversos atributos, como: forma y diseño; materiales y substancia; uso y función; tradiciones, técnicas y sistemas de gestión; localización y entorno; lengua y otras formas de patrimonio inmaterial; espíritu y sensibilidad; y otros factores internos y externos (Directrices Prácticas para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial, 2008 :29).

Catalogación: “Instrumento de agrupación o recopilación de conocimientos sobre una serie de bienes, objetos, ámbitos o actividades dotadas de una cierta homogenización, al mismo tiempo que es una herramienta para que el legislador y el administrador puedan atribuir a aquellos bienes un régimen jurídico también homogéneo. Es, además, un listado especializado y razonado de elementos u objetos a proteger, clasificados generalmente por fichas, las cuales contienen los datos e informes pertinentes que los caracterizan, valoran y muestran como un bien comunitario de merecido reconocimiento” (García Cuertos, 2012 :111).

Conservación del patrimonio cultural: “es la actividad que consiste en adoptar medidas para que un bien determinado experimente el menor número de alteraciones durante el mayor tiempo posible” (Brandi, 1989 :19).

Colección: De manera general, una colección se puede definir como un conjunto de objetos materiales e inmateriales (obras, artefactos, mentefactos, especímenes, documentos, archivos, testimonios, etc.) que un individuo o un establecimiento, estatal o privado, se han ocupado de reunir, clasificar, seleccionar y conservar en un contexto de seguridad para comunicarlo, por lo general, a un público más o menos amplio. Para constituir una verdadera colección es necesario que el agrupamiento de objetos forme un conjunto relativamente coherente y significativo (Mairesse, F., & Desvallées, 2010:26).

Curador: “Es el investigador que conoce y estudia los temas y los materiales que dan motivo a la existencia y determinan las funciones de un museo. Para esto aplica los conocimientos de su especialidad y contribuye de esta manera a la conservación y divulgación de estos temas y materiales. Sus actividades se orientan en dos sentidos, por una parte, la organización, control y manejo de las piezas que forman las colecciones, y por otra, su estudio, identificación y clasificación, para conocer e interpretar el significado de éstas. En consecuencia, el curador además de tener a su cargo el cuidado de las colecciones, es quien sistematiza y conforma los contenidos temáticos y materiales de las exposiciones. Asimismo, tiene indirectamente injerencia y responsabilidad en los contenidos temáticos de los comunicados informativos y promocionales que emite el museo y en los programas educativos y de divulgación que realiza. Resumiendo, la investigación y la gestión de colecciones en un museo son responsabilidad del curador” (Larrauri, 2007 en Mosco, 2016:31).

Curaduría: “Disciplina que se encarga del estudio de la creación artístico-cultural y de los saberes reunidos en el museo a través de la identificación, clasificación, documentación, catalogación, investigación, selección y ordenamiento de sus colecciones. Su finalidad consiste en conceptualizar y desarrollar contenidos para las exposiciones, con un sentido de comunicación-divulgación dirigida a los

públicos, por medio de la interpretación de sus valores y significado” (Mosco, 2016 :76)

Difusión cultural: se entiende como la extensión de los valores de una colectividad que asimila los usos y costumbres como parte de un proceso de aculturación. Las obras de difusión son las que permiten acercar los bienes culturales y las obras de arte a un público que permanece ajeno a publicaciones con rigor científico.

Estabilidad, principio de: “la conservación debe propiciar la estabilidad del patrimonio, determinada desde el momento mismo de su creación y configuración, ya que sus procesos de factura le confieren ciertas características fisicoquímicas, estructurales, morfológicas y fisonómicas. A lo largo de su historia de vida, dichas características se modifican por acción de agentes naturales y humanos, incluyendo acciones en el campo de la conservación. Los cambios resultantes deben someterse a un juicio crítico basado en la articulación de cuatro criterios básicos:

1. Criterio de conocimiento: la conservación depende del conocimiento profundo de la fábrica del patrimonio. Se deben conocer y documentar los materiales constitutivos del patrimonio, sus propiedades y comportamiento, ya que ello es fundamental para la selección de alternativas de tratamiento preventivas, emergentes y correctivas.
2. Criterio de cuidado: la conservación debe basarse en el cuidado permanente del patrimonio, por lo cual la conservación preventiva debe considerarse como algo prioritario y permanente.
3. Criterio de compatibilidad: los tratamientos correctivos de conservación deben privilegiar el uso de materiales y técnicas compatibles con aquellos que conforman la fábrica del patrimonio.
4. Criterio de retratabilidad: las intervenciones de conservación deben permitir que el patrimonio se intervenga en el futuro, ya sea por tratamiento progresivos, procedimientos mejorados o técnicas alternativas” (Medina, 2019:145).

Estado de conservación: “Declaración o dictamen de carácter general, producido por una persona de conocimientos específicos, sobre el estado físico de un objeto y sus condiciones medioambientales. Usualmente se reduce a tres estados: Bueno, Estable y En Riesgo (este último conlleva una recomendación sobre su uso y restauración)” (Ministerio de Cultura, 2020:19)

Facility report (informe de instalaciones y recursos): “el informe de instalaciones, conocido internacionalmente como *Facility report*, es un documento que en la práctica presenta variados formatos. Es una propuesta de evaluación que presenta una selección de aspectos a considerar que ayudan a decidir si la institución que acogerá la obra o exposición temporal cumple con los requisitos suficientes y necesarios para asegurar la conservación de las piezas. El informe de instalaciones debe aportar información precisa de las características del inmueble, sus áreas expositivas, equipamiento y las competencias de su equipo de trabajo” (Nóbrega, et al. (1-3 de diciembre de 2010).

Identidad: es la interiorización o concientización de un grupo, de poseer una forma de vida propia (o cultura propia), distinta a la de otros, es decir, se constituye a partir de la alteridad. La identidad es de carácter social, es resultado de características externas del individuo (situación geográfica, histórica y social) y una construcción subjetiva (sentimientos y afectos, la experiencia vivencial y la conciencia de pertenencia a un universo local). La identidad se da a nivel individual y colectivo, se arraiga en la tradición, se manifiesta, consolida y reafirma en las diferentes formas de patrimonio (Castañón Suárez, sf).

Integridad, principio de: “la conservación debe buscar mantener la integridad de patrimonio en su esencia tanto material como valorativa. A lo largo de la historia de vida, el patrimonio sufre transformaciones tanto en su fábrica como en su carga valorativa, debido a la acción de agentes naturales y actividades humanas, incluyendo las que corresponden al campo de la conservación y la restauración. Los efectos pueden someterse a un juicio crítico que debe articularse con fundamento en cuatro criterios:

1. Criterio de respeto a la condición histórico-material: la conservación debe buscar la preservación máxima de la fábrica del patrimonio, incluyendo el

conjunto de elementos asociados, salvo que afecten o pongan en riesgo inminente su estabilidad

2. Criterio de preservación del contexto: la conservación debe privilegiar la permanencia del patrimonio in situ, así como buscar la preservación del lugar, el entorno y paisajes donde se ubica, siempre que no ponga en riesgo su estabilidad
3. Criterio de respeto a la carga histórico-valorativa: la conservación debe buscar la preservación máxima de los valores, incluyendo la salvaguarda de prácticas que los hagan tangibles, siempre y cuando no pongan en riesgo su estabilidad. No deben permitirse intervenciones que modifiquen o alteren la condición histórico-material o la carga histórico-valorativa que fundamenta el significado y relevancia del patrimonio.
4. Criterio de reversibilidad: los tratamientos correctivos de conservación y principalmente de restauración, deben proporcionar la posibilidad de eliminar o remover materiales aplicados sin que ellos afecte la estabilidad del patrimonio” (Medina, 2019:145)

Legibilidad, principio de: “la conservación debe promover la legibilidad de la fábrica y de los valores del patrimonio. Se debe promover el entendimiento del patrimonio, en el sentido de la apreciación de sus características formales, atributos, rasgos perceptibles y huellas materiales adquiridos durante su historia de vida. También debe facultarse la comprensión de las secuencias y armonía informativas, simbólicas, plásticas e iconográficas de sus atributos físicos. Debe promoverse la comprensión de los significados y la relevancia que poseen dichos atributos, tanto de manera independiente como en su conjunto en la unidad del patrimonio, dicho criterio opera bajo cuatro criterios generales:

1. Criterio de respecto al valor informativo: se debe privilegiar la lectura del estado histórico actual, mediante la preservación de características físicas y formales que informan sobre la fábrica del patrimonio...
2. Criterio de interpretación: se deben socializar los significados y la relevancia del patrimonio mediante el uso de técnicas interpretativas y de difusión que no afecten su estabilidad, integridad o autenticidad.

3. Criterio de armonía: la armonía que significa la transformación temporal y reversible de huellas de alteración material con la finalidad de favorecer la comprensión de los rasgos perceptibles del patrimonio.
4. Criterio de diferenciación: se debe mantener una distinción de la intervención de restauración con respecto a la fábrica del patrimonio. Por ello la incorporación de nuevos elementos debe ser discernible, sin que ello signifique una afectación a la armonía.” (Medina, 2019:147).

Legitimidad, principio de: “la conservación debe basarse en acciones plenamente legítimas. Las intervenciones de reparación, restauración y conservación realizadas en el patrimonio han contribuido a su significado y a la asignación de su relevancia actual. Sin embargo, al ser productos de la interpretación del patrimonio, sus efectos pueden ser evaluados en términos de legitimidad. Ello significa realizar un juicio retrospectivo pero historiográfico, con el fin de evaluar de qué manera dichas intervenciones contribuyen, afectan o ponen en riesgo el significado y la relevancia del patrimonio, así como estabilidad e integridad, bajo los siguientes criterios:

1. Criterio de correspondencia material y valorativa: se refiere a la correspondencia y el respeto de la intervención respecto a los materiales, composición, configuración y ubicación del patrimonio que están determinados por su producción e historia de vida...
2. Criterio de interpolación documental: la documentación histórica del patrimonio, es decir, la correspondencia, respeto y preservación de las intervenciones con respecto a rasgos y evidencias materiales que informan sobre transformaciones históricas documentadas del patrimonio a lo largo de la historia.
3. Criterio de respeto a evidencia y testigos: Respeto al estado histórico actual, que prescribe la preservación de los testigos y evidencias materiales que informan acerca de la historia de vida del patrimonio, especialmente cuando estos están avalados por documentación histórica.
4. Criterio de los límites de la acción: corresponde a los límites de la intervención, que prescribe la consideración de pérdidas y lagunas como evidencias de la historia de la vida del patrimonio y, por tanto, considera que su tratamiento solo puede darse en función de garantizar la

estabilidad de la integridad y debe apegarse a la evidencia material existente en el estado actual.” (Medina, 2019:146).

Lux: Unidad de iluminancia del sistema internacional, que equivale a la iluminancia de una superficie que recibe un flujo luminoso de 1 lumen por metro cuadrado (Real Academia Española, 2024).

Musealia: “término propuesto por Zbyněk Stránský en 1970, que hace referencia a que un objeto de museo, no es solo un objeto dentro de un museo, ya que a través de su ingreso a otro contexto y merced de los procesos de selección, tesaurización y presentación, se opera en él un cambio de estado: de objeto de culto, objeto utilitario o de delectación, de animal o de vegetal, en el interior del museo se transforma en testimonio material o inmaterial del hombre y de su medio ambiente, fuente de estudio y de exposición, adquiriendo así una realidad cultural específica, es decir, de los objetos que por haber experimentado la operación de musealización, pudieron acceder al estatus de objetos de museo” (Mairesse, Desvallées, Deloche, 2009:50)

Museo: “El museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”. Esta definición es una referencia dentro de la comunidad internacional. En su artículo cuarto entran en esta definición” (Estatutos del ICOM adoptados por la 22ª Asamblea general en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007)

Museografía: “La técnica que aplica todos los conocimientos museológicos en el museo. Trata sobre la arquitectura y el ordenamiento de las instalaciones científicas de los museos”; es decir, abarca los diversos aspectos desde el planteamiento arquitectónico del edificio, los aspectos administrativos, pasando por la instalación climatológica y eléctrica de las colecciones. Las actividades de la Museografía son de carácter técnico afectando al continente y al contenido. (4 ICOM New. Boletín de Noticias del ICOM. Vol. XXIII. Nª 1. 1970).

Museología: del griego *mouseion-logos* que significa ciencia del museo. “El ICOM la define como: La ciencia del museo que estudia la historia y la razón de ser de los museos. Su función en la sociedad, sus sistemas de investigación, educación y organización, así como la relación que guarda con el medio ambiente físico y la clasificación de los diferentes museos. En resumen, se ocupa de la vida misma de estos centros y de todo aquello que pueda afectar a su funcionamiento, estructura, planificación, desarrollo didáctico y proyección sociocultural”. (Poveda, 2018:84).

Patrimonio Cultural: “El patrimonio cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas, surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida, es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo; la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte y los archivos y bibliotecas.” (Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales, México1982)

Patrimonio Mundial: “El Patrimonio Mundial es el conjunto de bienes culturales y naturales que hemos heredado de nuestros antepasados y que nos permiten entender y conocer la historia, las costumbres y las formas de vida hasta el momento actual. El Patrimonio Mundial es la base sobre la cual la humanidad construye su memoria colectiva y su identidad, es lo que nos hace identificarnos con una cultura, con una lengua, con una forma de vivir concreta. El Patrimonio Mundial es el legado que recibimos del pasado, que vivimos en el presente y lo que transmitiremos a las generaciones futuras” (UNESCO Etxea, 2004).

Precautoriedad, Principio de: “la conservación debe fomentar acciones cautelosas, justificadas, seguras y eficientes, bajo cuatro criterios:

1. Criterio de prevención: el mantenimiento y la conservación preventiva deben considerarse acciones prioritarias y permanentes...
2. Criterio de planificación: Se debe dar preferencia a las acciones planificadas y preventivas por encima de las reactivas y emergentes.
3. Criterio de preservación: debe privilegiarse la puesta en marcha de medidas de conservación indirectas, más que la ejecución de acciones de tipo directo e intrusivo.

4. Criterio de mínima intervención: se debe dar preferencia a los métodos y técnicas que impliquen la menor intrusión o afectación posible en la fábrica del patrimonio.” (Medina, 2009:145)

Restauración: es una operación especial de la conservación, se define como la actividad u operación que se realiza físicamente sobre un objeto cultural, destinada a salvaguardarlo, mantenerlo y prolongar su permanencia para transmitirlo al futuro. Esta debe limitarse solo a aquellos elementos que comprometen la buena conservación del objeto y no tener la finalidad de embellecerlo, ya que no debe tener más ambición que retornarlo rigurosamente a su estado original o permitirle funcionar absolutamente como en sus primeros tiempos, así pues, la restauración interviene una vez que se han hecho los trabajos de conservación. (Thierry & de Lourdes,1991:24)

Seguro de clavo a clavo: “...esta modalidad de seguro cubre el riesgo desde el momento en que se recoge la obra en el lugar de origen hasta que ésta regresa o es devuelta al lugar designado por el prestamista, por lo que incluye tanto el transporte como la estadía en el emplazamiento del préstamo. Es decir, asegura la obra no sólo durante el transporte de una localización a otra, sino también desde los procesos de manipulación y la verificación del estado de las piezas de arte en el sitio de recogida para su traslado al lugar de entrega, hasta el momento en que se desembalen y se verifique de nuevo su estado de conservación en el lugar acordado para la devolución. La función básica de este seguro es garantizar que la pieza de arte se mantenga en perfectas condiciones cuando es trasladada a ferias o exposiciones y es manipulada por personal ajeno o sus propietarios originales. En este tipo de contratos es fundamental señalar el periodo de tiempo en el que tendrá lugar el préstamo de la obra, así que, para determinar el periodo de cobertura del seguro, normalmente se añaden entre diez o quince días adicionales tanto antes como después de las fechas de exposición de la obra, para así cubrir también el transporte desde el lugar de origen hasta el de destino.” (Padial, 2021:18)

Sitio: “Lugar, área, terreno, paisaje, edificio u otra obra, grupos de edificios u otras obras, y puede incluir componentes, contenidos, espacios y visuales. El cual debe

ser interpretado en sentido amplio y que los elementos citados incluyen plazas donde han tenido lugar acontecimientos históricos, áreas urbanas, ciudades, sitios industriales, sitios arqueológicos, sitios espirituales y religiosos” (Carta del ICOMOS Australia para los Sitios con Significación Cultural, de 1999).

Significación cultural: “significa valor estético, histórico, científico, social o espiritual para las generaciones pasada, presente y futura» y que «La significación cultural se corporiza en el sitio propiamente dicho, en su fábrica, entorno, uso, asociaciones, significados, registros, sitios y objetos relacionados, que pueden «tener un rango de valores para diferentes individuos o grupos»” (Artículo1; 1.2 Carta ICOMOS Australia para los Sitios con Significación Cultural, de 1999).

Supervisor aduanal: Funcionario técnico aduanero responsable de permitir el embarque de las mercancías sujetas al pago de impuestos y aranceles en la aduana de importación.

Salvaguarda: “Se entiende por salvaguarda cualquier medida conservadora que no implique la intervención directa sobre la obra...” (Artículo 4 de la Carta de restauración, 1972)

8.2 Documentos anexos

Nota introductoria a los documentos anexos

Los anexos de este trabajo de investigación se constituyen de algunos de los documentos mencionados a lo largo del texto y servirán como sustento de los protocolos y gestión que se realizó en la muestra: En esto ver aquello. Octavio Paz y el Arte.

Al respecto es necesario tomar en cuenta las siguientes consideraciones:

Sobre el documento denominado *Outgoing Loan Agreement* (Contrato de préstamo de salida) emitido por el Museo de Arte de San Diego, para el préstamo de la escultura *Reclining figure. Arch leg* de Henry Moore, es necesario precisar que en la práctica curatorial es muy común que se piense un primer título para una exposición que no siempre es definitivo y con este se empiecen a hacer las gestiones, como es el caso de esta exposición que inicialmente se llamaría “Soplo de luz: Diálogos entre Octavio Paz y el arte”, motivo por el cual este documento se emitió con ese nombre. Los títulos en muchas ocasiones son modificados en función de diferentes motivos, por ejemplo, que el curador con base en el avance de la investigación crea que otro nombre es más apropiado.

El *Facility Report* es un informe de las instalaciones de la sede en donde se exhibirán las obras y generalmente conforma los documentos necesarios para el préstamo, pues considera no solo cuestiones de infraestructura sino también de seguridad y vigilancia de las obras en los museos sede durante los periodos de exposición. En este caso se solicitó por parte del Museo de Arte de San Diego, ya que conforma uno de los documentos estrictamente necesarios, aunque la escultura de Henry Moore fue exhibida en la explanada.

I. *Outgoing Loan Agreement* (Condiciones de préstamo de salida) emitido por el Museo de Arte de San Diego. Traducción.

CONTRATO DE PRÉSTAMO DE SALIDA

MUSEO DE ARTE DE SAN DIEGO

1450 El Prado
Balboa Park
San Diego, CA 92101

Dirección postal:
P.O. Box 122107
San Diego, CA 92112.2107, USA

Préstamo: L3802.1



Institución prestataria: Museo del Palacio de Bellas Artes

Dirección: Av. Juárez No. 4, 9° Piso, Centro Histórico,
C.P. 06050 México, D.F.

Nombre de contacto: Adriana Huerta Núñez, Registro y Control de Obra

Teléfono: +52 (55) 5512 6654, ext. 6385 Fax:

Correo electrónico: ahuerta@inba.gob.mx

Organizador Participante

Exposición: Soplo de luz: Diálogos entre Octavio Paz y el arte

Lugares y fechas: Museo del Palacio de Bellas Artes, Septiembre 2, 2014 — Enero 4, 2015

Obras solicitadas en préstamo ("préstamo"):

Artista: *Henry* Spencer Moore
British, 1898-1986

Título o Descripción: *Reclining Figure: Arch Leg*

Técnica: Bronce, edition 116

Fecha: 1969

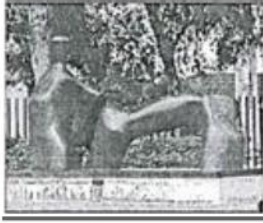
Medidas: H X W X O: 250.19cm x 466.09cm x 205.74 cm (98'1/2" x 183'y:" x 81")

Marcas de identificación: _____

Número de registro: 1971.2

Avalúo de la obra: 512,000,000. (USD)

Deberá adjuntarse una imagen a este formulario



Línea de Crédito: The San Diego Museum of Art
Gift of Mr. and Mrs. Norton S. Walbridge
1971.2

Esta es la forma exacta de la línea de crédito debe utilizarse para la etiqueta de la exposición, el catálogo, la publicidad y otras publicaciones.

Requerimiento de Comisario: SI. Cuota por día 80 (USD)

Condiciones que rigen los préstamos

El Prestatario y el Museo de Arte de San Diego ("SDMA") celebran el presente Contrato de Préstamo (el "Contrato") con arreglo a las letras y condiciones establecidas en el mismo.

En todo momento, el Prestatario tomará todas las medidas necesarias para evitar pérdidas o daños al Préstamo.

Las solicitudes de préstamo deberán presentarse por escrito al SDMA al menos seis meses antes de la fecha de inauguración de la exposición, a menos que el SDMA renuncie a ello por escrito.

El presente Acuerdo tendrá prioridad en caso de diferencias con el acuerdo de préstamo del Prestatario. SDMA se reserva el derecho de retirar cualquier obra del Préstamo, o de cancelar cualquier préstamo propuesto o acordado en cualquier momento.

El Prestatario será responsable del Préstamo durante su posesión y en tránsito. El Prestatario organizador informará a SDMA de todos los Prestatarios participantes cuando el Préstamo viaje a más de una sede. SDMA se reserva el derecho de firmar un Contrato de Préstamo separado con cada Prestatario participante.

El Prestatario deberá solicitar por adelantado y por escrito cualquier cambio en el calendario u otras condiciones del presente Contrato. En caso de concederse, la aprobación por parte de SDMA se facilitará por escrito.

Los préstamos se realizan únicamente con fines de exposición pública. Los préstamos o cualquier parte de los mismos no podrán almacenarse sin la aprobación por escrito de SDMA.

El Préstamo estará sujeto a la revisión y aprobación previas por parte de SDMA de un informe de facilidad (*facility report*) completado por el Prestatario.

Cuidado de los bienes prestados

El bien prestado no se conservará, limpiará, reparará, retocará, enmarcará o desenmarcará, ni se retirará de las esteras, soportes o bases, ni se alterará de ninguna manera, salvo con el permiso previo por escrito de SDMA. Los herrajes para colgar no podrán ser sustituidos ni retirados, y el Préstamo no podrá ser sometido a examen técnico de ningún tipo, a menos que el Prestatario haya obtenido el permiso previo por escrito de SDMA.

Reporte de Condiciones

El Préstamo se mantendrá en el estado en que se reciba. SDMA enviará un informe de estado junto con el Préstamo. El Prestatario deberá proporcionar un espacio de examen adecuado, que incluya lámpara de examinación y magnificación, para la comprobación del estado. El informe sobre el estado del bien deberá ser confirmado por el Prestatario (y un representante de SDMA, si está presente) en el momento de la recepción e inspección del bien, y de nuevo antes del reembalaje del bien. El Prestatario deberá notificar inmediatamente al responsable de SDMA cualquier cambio de estado observado, en cualquier momento, incluyendo, pero no limitado al desembalaje en una sede, o antes del reembalaje para la siguiente sede o para su devolución a SDMA. El Prestatario incluirá el informe del estado del bien cuando éste sea devuelto a SDMA o enviado al siguiente Prestatario.

Seguridad y condiciones de exhibición

El Prestatario, y todos los participantes en la gira de circulación, mantendrán el bien constante y adecuadamente protegido de todos los peligros, incluidos, entre otros, incendio, robo, exposición a luz extrema o deteriorante, temperaturas extremas y humedad relativa, crecida de las aguas, daños causados por el agua, desastres naturales (incluidos terremotos), insectos, estruendo, manipulación por personas inexpertas o no autorizadas, o tocamiento por el público. El Prestatario se compromete a que el Préstamo esté en todo momento a la vista de un vigilante fijo. La escultura deberá contar con seguridad las 24 horas del día a su llegada y durante su instalación en el Museo del Palacio de Bellas Artes, periodo de exposición y desinstalación. La escultura deberá estar sujeta a la base de exposición.

El bien sólo se desembalará/reembalará, almacenará temporalmente e instalará en zonas donde la temperatura se mantenga a una constante relativa de 68-72 grados Fahrenheit, y la humedad relativa se mantenga al 50%, más o menos el 5%. El responsable del SDMA debe ser notificado inmediatamente de cualquier fluctuación de temperatura o humedad superior a las especificadas.

El bien no entrará en contacto directo con las salidas de calefacción, refrigeración, humidificación o ventilación, ni se acercará a ellas. Está terminantemente prohibido fumar, comer y beber en las galerías, almacenes o zonas de recepción/almacenamiento donde se encuentre el bien.

El bien no se expondrá a la luz solar, ni a luz incandescente o halógena intensa, ni a luz fluorescente (a menos que los aparatos fluorescentes estén equipados con filtros resistentes a los rayos ultravioleta). Todas las fuentes de luz diurna directa, o luz artificial intensa, en las galerías donde se instale el bien deberán estar cubiertas. A menos que se indique lo contrario, el nivel de iluminación no podrá exceder de lo siguiente:

Escultura: Para ser expuesta al aire libre con luz diurna

El Prestatario cumplirá con cualquier estipulación adicional proporcionada por SDMA, incluyendo vitrinas, pedestales, placas de seguridad, montantes, cajas cerradas, y montajes de seguridad para objetos enmarcados.

Embarque y transporte

El Prestatario consultará y obtendrá la aprobación previa del responsable del SDMA antes de finalizar cualquier arreglo de transporte. Todos los trámites de embalaje, transporte y aduanas realizados por el Prestatario, incluidos los movimientos del bien entre sedes, deberán ser aprobados por el responsable de SDMA al menos cuatro semanas antes del envío. SDMA se reserva el derecho de exigir al Prestatario que acompañe y supervise el BIEN durante su montaje y desmontaje y entre sedes. No se permite ningún almacenamiento temporal entre sedes sin el consentimiento previo específico de SDMA. El BIEN será devuelto directamente a SDMA por el último Prestatario, a menos que el responsable de SDMA apruebe otros acuerdos. SDMA se reserva el derecho de designar lugares de dispersión alternativos.

A menos que se acuerde lo contrario por escrito, el Prestatario deberá seleccionar una empresa/agente de transporte de entre los que figuran en la lista de proveedores aprobados. SDMA se reserva el derecho de solicitar una empresa/agente de transporte distinta de la seleccionada por el Prestatario. Sólo se podrán utilizar camiones de Bellas Artes con climatización, suspensión neumática, doble conductor y puerta levadiza. El Préstamo nunca debe dejarse desatendido. El transporte debe organizarse como último en llegar y primero en salir para el montaje y la dispersión, o a través de un camión exclusivo de Bellas Artes. En caso de que el Préstamo viaje en avión, deberá haber una supervisión aeroportuaria completa tanto a la salida como a la llegada (y en el aeropuerto de conexión si el vuelo no es directo). El Préstamo debe viajar en una guía aérea exclusiva separada. SDMA especificará agrupaciones de envíos cuando se requiera más de un envío. Las configuraciones de los envíos no podrán ser alteradas sin la aprobación previa de SDMA. El Préstamo debe permanecer dentro de su embalaje de viaje en un espacio seguro y climatizado durante 24 horas para permitir que la obra se aclimate después del tránsito. La escultura embalada se enviará a través de un transportista de obras de arte desde San Diego a Laredo, Texas. Un mensajero de la SDMA deberá acompañar el envío hasta el Museo del Palacio de Bellas Artes. En Laredo, la escultura embalada se transferirá a un transportista mexicano cerrado. Se requiere un coche de seguridad para el transportista desde el bordar hasta el Museo del Palacio de Bellas Artes. Para el envío de vuelta, se requiere un coche de seguimiento de seguridad para el mensajero de SDMA desde el Museo del Palacio de Bellas Artes hasta Laredo, Texas, donde la escultura embalada será transferida a un transportista de bellas artes estadounidense.

Embalaje, desembalaje y manipulación

Sólo los miembros cualificados del personal del Prestatario podrán desembalar, reembalar y manipular el Préstamo. SDMA dispondrá, a su discreción, de un representante para supervisar el desembalaje, reembalaje y manipulación del Préstamo. La empresa comercial, si se utiliza, deberá ser aprobada previamente por SDMA y deberá ser supervisada en todo momento por el personal del Prestatario. Deberán utilizarse guantes adecuados siempre que se manipule el Préstamo. El Prestatario conservará el material original de embalaje y volverá a embalar el Préstamo con los mismos materiales y de la misma forma en que lo recibió. El material original de embalaje y empaquetado se almacenará en un entorno climatizado y libre de plagas.

Seguridad y condiciones de exhibición

El Prestatario, y todos los participantes en la gira de circulación, mantendrán el bien constante y adecuadamente protegido de todos los peligros, incluidos, entre otros, incendio, robo, exposición a luz extrema o deteriorante, temperaturas extremas y humedad relativa, crecida de las aguas, daños causados por el agua, desastres naturales (incluidos terremotos), insectos, estruendo, manipulación por personas inexpertas o no autorizadas, o tocamiento por el público. El Prestatario se compromete a que el Préstamo esté en todo momento a la vista de un vigilante fijo. La escultura deberá contar con seguridad las 24 horas del día a su llegada y durante su instalación en el Museo del Palacio de Bellas Artes, periodo de exposición y desinstalación. La escultura deberá estar sujeta a la base de exposición.

El bien sólo se desembalará/reembalará, almacenará temporalmente e instalará en zonas donde la temperatura se mantenga a una constante relativa de 68-72 grados Fahrenheit. y la humedad leve se mantenga al 50%, más o menos el 5%. El responsable del SDMA debe ser notificado inmediatamente de cualquier fluctuación de temperatura o humedad superior a las especificadas.

El bien no entrará en contacto directo con las salidas de calefacción, refrigeración, humidificación o ventilación, ni se acercará a ellas. Está terminantemente prohibido fumar, comer y beber en las galerías, almacenes o zonas de recepción/almacenamiento donde se encuentre el bien.

El bien no se expondrá a la luz solar, ni a luz incandescente o halógena intensa, ni a luz fluorescente (a menos que los aparatos fluorescentes estén equipados con filtros resistentes a los rayos ultravioleta). Todas las fuentes de luz diurna directa, o luz artificial intensa, en las galerías donde se instale el bien deberán estar cubiertas. A menos que se indique lo contrario, el nivel de iluminación no podrá exceder de lo siguiente:

Escultura: Para ser expuesta al aire libre con luz diurna

El Prestatario cumplirá con cualquier estipulación adicional proporcionada por SDMA, incluyendo vitrinas, pedestales, placas de seguridad, montantes, cajas cerradas, y montajes de seguridad para objetos enmarcados.

Embarque y transporte

El Prestatario consultará y obtendrá la aprobación previa del responsable del SDMA antes de finalizar cualquier arreglo de transporte. Todos los trámites de embalaje, transporte y aduanas realizados por el Prestatario, incluidos los movimientos del bien entre sedes, deberán ser aprobados por el responsable de SDMA al menos cuatro semanas antes del envío. SDMA se reserva el derecho de exigir al Prestatario que acompañe y supervise el *BIEN* durante su montaje y desmontaje y entre sedes. No se permite ningún almacenamiento temporal entre sedes sin el consentimiento previo específico de SDMA. El *BIEN* será devuelto directamente a SDMA por el último Prestatario, a menos que el responsable de SDMA apruebe otros acuerdos. SDMA se reserva el derecho de designar lugares de dispersión alternativos.

A menos que se acuerde lo contrario por escrito, el Prestatario deberá seleccionar una empresa/agente de transporte de entre los que figuran en la lista de proveedores aprobados. SDMA se reserva el derecho de solicitar una empresa/agente de transporte distinta de la seleccionada por el Prestatario. Sólo se podrán utilizar camiones de Bellas Artes con climatización, suspensión neumática, doble conductor y puerta levadiza. El Préstamo nunca debe dejarse desatendido. El transporte debe organizarse como último en llegar y primero en salir para el montaje y la dispersión, o a través de un camión exclusivo de Bellas Artes. En caso de que el Préstamo viaje en avión, deberá haber una supervisión aeroportuaria completa tanto a la salida como a la llegada (y en el aeropuerto de conexión si el vuelo no es directo). El Préstamo debe viajar en una guía aérea exclusiva separada. SDMA especificará agrupaciones de envíos cuando se requiera más de un envío. Las configuraciones de los envíos no podrán ser alteradas sin la aprobación previa de SDMA. El Préstamo debe permanecer dentro de su embalaje de viaje en un espacio seguro y climatizado durante 24 horas para permitir que la obra se aclimate después del tránsito. La escultura embalada se enviará a través de un transportista de obras de arte desde San Diego a Laredo, Texas. Un mensajero de la SDMA deberá acompañar el envío hasta el Museo del Palacio de Bellas Artes. En Laredo, la escultura embalada se transferirá a un transportista mexicano cerrado. Se requiere un coche de seguridad para el transportista desde el borde hasta el Museo del Palacio de Bellas Artes. Para el envío de vuelta, se requiere un coche de seguimiento de seguridad para el mensajero de SDMA desde el Museo del Palacio de Bellas Artes hasta Laredo, Texas, donde la escultura embalada será transferida a un transportista de bellas artes estadounidense.

Embalaje, desembalaje y manipulación

Sólo los miembros cualificados del personal del Prestatario podrán desembalar, reembalar y manipular el Préstamo. SDMA dispondrá, a su discreción, de un representante para supervisar el desembalaje, reembalaje y manipulación del Préstamo. La empresa comercial, si se utiliza, deberá ser aprobada previamente por SDMA y deberá ser supervisada en todo momento por el personal del Prestatario. Deberán utilizarse guantes adecuados siempre que se manipule el Préstamo. El Prestatario conservará el material original de embalaje y volverá a embalar el Préstamo con los mismos materiales y de la misma forma en que lo recibió. El material original de embalaje y empaquetado se almacenará en un entorno climatizado y libre de plagas.

Los materiales de embalaje y estacionamiento originales se aclimatarán en la zona del Préstamo durante 24 horas antes de volver a embalarlos, a menos que se requieran nuevos materiales de embalaje.

Comisarios

SDMA se reserva el derecho de determinar, en cualquier momento antes o durante el periodo de Préstamo, que es necesario el acompañamiento de un comisario y de designar a un comisario. Se requiere un comisario de SDMA para el tránsito, examen e Instalación en el Museo del Palacio de Bellas Artes. También se requiere un servicio de comisariado de SDMA para la desinstalación, el examen y el tránsito de vuelta desde el Museo del Palacio de Bellas Artes. El Prestatario será responsable de los gastos de envío y de proporcionar un mínimo de (4) noches de alojamiento para el comisario de SDMA y (8) dietas. Si el Prestatario no paga directamente estos gastos, SDMA me los facturará.

Seguros Comerciales. Indemnización e Inmunidad

El Museo del Palacio de Bellas Artes asegurará el préstamo a su cargo mediante una póliza adquirida a Robertson Taylor International Insurance Brokers, Inc. dos semanas antes del envío. El coste estimado de esta póliza es de 515.300 La cobertura de seguro para el Préstamo incluirá cobertura contra terremotos, desaparición misteriosa deshonestidad de empleados, y/o cualquier otro desastre natural. Un certificado de seguro nombrando a SDMA como "asegurado adicional" debe ser proporcionado a SDMA antes del envío de los Préstamos.

El Prestatario deberá obtener la protección de la Inmunidad de Embargo para el Préstamo siempre que la legislación del lugar o lugares de exposición prevea dicha protección.

Daños, Pérdida, Robo

En caso de deterioro, pérdida o robo del Préstamo, ya sea en tránsito o durante su exposición. El Prestatario deberá notificarlo inmediatamente a SDMA por teléfono o correo electrónico seguido de un informe escrito de las circunstancias, incluyendo fotografías. Todo el material de embalaje, etc. deberá guardarse en su estado actual para que SDMA pueda examinarlo. En caso de cualquier sol de desastre o emergencia, el Prestatario deberá tomar todas las medidas necesarias para evitar cualquier daño adicional al Préstamo. No se efectuará ninguna reparación o conservación en el Préstamo sin el previo consentimiento por escrito de SDMA.

Gastos del Préstamo

Todos los gastos del Préstamo correrán a cargo del Prestatario, incluidos la cuota del préstamo: \$150. (USD), Estimación de la conservación: \$4,400. (USD); consulta del conservador en la prueba de levantamiento y construcción de la caja: Estimación: \$2,185 dólares (USD); recolección de prueba para comprobar su estado: Estimación: \$3,334 dólares; embalaje Estimación: \$6,670 dólares, desinstalación y embalaje en la sede del Prestamista: Estimación: \$5,245 dólares. primas de seguro (Estimación: \$15,300 dólares), gastos de transporte y mensajería (4) noches de alojamiento y (8) viáticos a \$80 dólares (USD) por día, ya sea por parte del Prestamista o del Prestatario. Reinstalación en la sede del Prestamista: Estimación: \$5,245 dólares. Envío de ida y vuelta en camión: Estimación: \$53,815. Eliminación de la caja: Estimación: \$1,000 dólares. El Prestamista hará todo lo posible para proporcionar al Prestatario estimaciones por adelantado de todos los costes aplicables. Los costes de instalación y desinstalación en Museo del Palacio de Bellas Artes correrán a cargo del Prestatario.

A discreción de SDMA, el proveedor o proveedores de servicios de SDMA podrán facturar directamente al Prestatario determinados gastos del Préstamo, tales como, entre otros, los de embalaje, envío y trámites aduaneros. SDMA facturará al Prestatario los gastos necesarios de enmarcado, estera, acristalamiento, primas de seguro (cuando proceda) y otros gastos conexos. Si el Prestatario cancela el Préstamo, los gastos ya incurridos serán facturados al Prestatario. SDMA se reserva el derecho de retener el envío del Préstamo a la espera del pago íntegro de los fondos pendientes adeudados a SDMA.

Derechos y Reproducción y Líneas de Crédito

A menos que se indique lo contrario, el Prestatario podrá reproducir el Préstamo para un catálogo, con fines no comerciales, para publicidad relacionada con exposiciones y para materiales educativos proporcionados al público gratuitamente. Sólo podrán utilizarse para dicha reproducción fotografías o transparencias proporcionadas por SDMA o autorizadas por SDMA en relación con el Préstamo. El Prestatario será responsable de obtener los permisos o consentimientos de terceros necesarios para tal uso. El Préstamo no podrá desenmarcarse ni alterarse para ser fotografiado y deberá protegerse de la exposición indebida a luces intensas, como las utilizadas durante los preestrenos de prensa y las retransmisiones en directo. Deberán entregarse dos copias de cualquier libro, catálogo u otra publicación impresa en relación con la exposición del Préstamo a la oficina de registro de la SDMA.

El Préstamo sólo podrá fotografiarse o filmarse como parte de una vista de la instalación. como registro interno de la instalación y exposición específicas. SDMA recibirá una copia de dicho material si así lo solicita. El Prestatario no podrá fotografiar el Préstamo individualmente, ni las dosis o detalles, a menos que obtenga el permiso previo por escrito de SDMA.

El Prestatario no podrá utilizar imágenes del Préstamo en Internet, para crear tarjetas postales, invitaciones, carteles, productos, artículos comerciales o para cualquier otro fin, a menos que obtenga la autorización previa por escrito de SDMA.

La información sobre el Préstamo para uso o etiquetas murales, en catálogos, para publicidad o cualquier otro fin debe ajustarse a los datos del catálogo, incluida la línea de crédito completa facilitada por SDMA.

Retirada

SDMA se reserva el derecho de recuperar el Préstamo en cualquier momento si alguna de las condiciones de este Acuerdo no se cumple a satisfacción de SDMA.

General

En caso de que surja alguna duda sobre la interpretación jurídica del presente Acuerdo, prevalecerá el texto en inglés del mismo. En caso de litigio en virtud del presente Contrato, se aplicarán las Leyes del Estado de California, y el litigio estará sujeto a la jurisdicción exclusiva de los Tribunales del Estado de California, País de San Diego o del Tribunal de Distrito de los Estados Unidos para el Distrito Sur de California. Por la presente, la Prestataria acepta dicha jurisdicción.

El presente Contrato constituye la totalidad del Contrato entre el Prestatario y SDMA con respecto al objeto del mismo. Cualquier Acuerdo previo, negociación o representación que pueda haberse hecho o en el que se haya confiado, que no esté expresamente establecido para este Acuerdo, no tendrá fuerza ni efecto. El presente acuerdo sólo podrá ser modificado por escrito.

Acordado y aceptado

Agreed to and Accepted:

Borrower:

Name Miguel Fernández Félix
Title Director
Date April 8th, 2014.

For the San Diego Museum of Art:

Name John Wiglesworth
Title Registrar
Date April 16, 2014

2. Standard Facilities Report - United States (Reporte de instalaciones) del museo de Arte de San Diego como requisito al Museo del Palacio de Bellas Artes. Traducción.

INFORME ESTÁNDAR DE INSTALACIONES - ESTADOS UNIDOS
Comité de Registradores de la Asociación Americana de Museos
Adoptado en 1998

Perfil de la institución prestataria

Nombre del préstamo Institución/Préstamo Evento	Museo del Palacio de Bellas Artes AV. Hidalgo número 1, Colonia Centro, CP 06010, Delegación Cuauhtémoc, Ciudad de México.
Persona de contacto	
Título	Responsable de exposición
Dirección de envío	Torre Latinoamericana, piso 6 Centro Histórico, CP 06000, Del. Cuauhtémoc, Ciudad de México
Dirección	Mismo
Dirección de envío	Mismo
Número de teléfono	+52 (55) 86581100 Ext. 6353
Dirección de correo electrónico	
World Wide Web URL	http://www.bellasartes.gob.mx/ http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/

INFORME DE INSTALACIONES ESTÁNDAR
Adoptado por el Comité de Registradores
Asociación Estadounidense de Museos, 1998

AVISO

SE ENTIENDE QUE LA INFORMACIÓN PROPORCIONADA EN ESTE FORMULARIO ES CRÍTICAMENTE CONFIDENCIAL Y SERÁ UTILIZADA POR LA INSTITUCIÓN PRESTAMISTA POTENCIAL SÓLO PARA EVALUAR LAS INSTALACIONES DE LOS PRESTATARIOS POTENCIALES Y PARA PREPARAR LAS SOLICITUDES DE INDEMNIZACIÓN. ESTE FORMULARIO DEBE GUARDARSE EN UN LUGAR SEGURO Y NO SE DEBEN HACER NI DISTRIBUIR COPIAS SIN EL CONSENTIMIENTO EXPRESO DE LA INSTITUCIÓN SUJETO. ESTE FORMULARIO NO DEBE DISTRIBUIRSE POR FAX.

NOMBRE DE LA INSTITUCIÓN: Museo del Palacio de Bellas Artes

Adjunte un plano del museo, indicando:

- donde se mostrarán los objetos prestados
- Área de recepción
- ubicación de las áreas de recepción
- Ubicación de extintores portátiles, sistemas de detección y extinción de incendios.

Plano de planta adjunto Sí No

Indique el sistema de medición utilizado para informar las dimensiones y capacidades de peso de su museo:

- Medida inglesa (pies, pulgadas, millas, etc.)
 Sistema Internacional de Unidades (SI) (metros, centímetros, kilogramos, kilómetros, etc.)

1. INFORMACIÓN GENERAL

1.1 ¿Su institución está actualmente acreditada por la Asociación Estadounidense de Museos? Sí No

En caso afirmativo, fecha de la decisión de acreditación más reciente.

1.2 Marque el(los) tipo(s) que mejor describen su institución:

- | | |
|--|--|
| <input checked="" type="checkbox"/> Museo (sin fines de lucro) | <input type="checkbox"/> Historia |
| <input type="checkbox"/> Acuario | <input type="checkbox"/> Historia Natural/Antropología |
| <input type="checkbox"/> Arboreto/Jardín Botánico | <input type="checkbox"/> Centro de Naturaleza |
| <input checked="" type="checkbox"/> Arte | <input type="checkbox"/> Ciencia |
| <input type="checkbox"/> Infantil/Juvenil | <input type="checkbox"/> Zoo |
| <input type="checkbox"/> General | <input type="checkbox"/> Otra especificar) |
| <input type="checkbox"/> Casa Histórica | |
| <input type="checkbox"/> Universidad | <input type="checkbox"/> Organización Cultural |
| <input type="checkbox"/> Museo o galería | <input type="checkbox"/> Biblioteca |
| <input type="checkbox"/> Centro de estudiantes/Unión | <input type="checkbox"/> Institución religiosa |
| <input type="checkbox"/> Biblioteca | <input type="checkbox"/> Centro cívico/de exposiciones |
| <input type="checkbox"/> Departamento | <input type="checkbox"/> Edificio Feria |
| | <input type="checkbox"/> Otra especificar) |
| <input type="checkbox"/> Otra especificar) | |

INFORMACIÓN GENERAL (cont.)

Perfil Geográfico

Comuníquese con el departamento de bomberos local y/o el departamento de construcción municipal para obtener ayuda para responder las preguntas 1.3 a 1.6.

¿Su edificio está ubicado en una zona propensa a terremotos o movimientos de tierra?
1.3 Sí No
Por favor consulte el mapa en el informe impreso para determinar el número correspondiente al área en la que se encuentra su edificio. Utilice el espacio en blanco a continuación para indicar el número de zona sísmica que figura en el mapa. Sí No

Zona Sísmica II REGLAMENTO DE EDIFICACIÓN DE LA CIUDAD DE MÉXICO

¿Su edificio está ubicado en un área designada como zona de inundación o al lado de una masa de agua?
1.4 Sí No

¿Quién puede desbordar sus límites?

Sí No

Si es así, ¿cuál es la clasificación de inundación de su edificio?

Explique el método de calificación:

1.5 ¿Su edificio está ubicado en un área sujeta a otras catástrofes naturales como huracanes, tornados o tormentas de viento severas?

Sí No

En caso afirmativo, ¿su edificio está equipado con contraventanas contra tormentas que funcionen?

Sí No

En caso afirmativo, ¿qué tipo de contraventanas?

1.6 ¿Está su institución en una zona con riesgo de incendio?

Sí No

Personal y contratistas principales

1.7 Utilice la siguiente matriz para proporcionar información sobre los miembros clave del personal del museo que trabajarán con exposiciones temporales o itinerantes. Proporcione números de trabajo y de casa a los empleados. En situación laboral, indique si el empleado es miembro del personal a tiempo completo o parcial o es un contratista. Si el empleado es un contratista, proporcione el nombre de la empresa u organización contratista. Indique la especialidad de curadores y conservadores. Adjunte una hoja de continuación si es necesario.

POSICIÓN	NOMBRE	TÍTULO	TELÉFONO/FAX NÚMEROS	CORREOS ELECTRÓNICOS	EMPLEO ESTADO (F/T, P/T, Contratista)
Director (Jefe Ejecutivo, Oficial)		Directora	+52 (55) 86581100 int. 6344	_____	PIE
Subdirector		subdirectora técnica	+52 (55) 86581100 int. 6342	_____	PIE
Exhibición Gerente		jefa de exposiciones	+52 (55) 86581100 int. 6348	_____	PIE
Cabeza curatorial		jefe curatorial	+52 (55) 86581100 ext.6358	_____	PIE
Registrador		registro y control de obra	+52 (55) 86581100 int. 6351	_____	PIE

2. CONSTRUCCIÓN, CONFIGURACIÓN Y MANTENIMIENTO DEL

EDIFICIO General

2.1 Indique las fechas en que se completó su edificio original y cualquier adición posterior. Utilice una "x" para indicar la galería/áreas donde se almacenarán y exhibirán los artículos en préstamo.

	Fecha de Terminación	Área de almacenamiento de artículos de préstamo	Área de visualización de artículos de préstamo
Edificio Original	1934		1934
Ampliación 1			2007
Ampliación 2			
Ampliación 3			

2.2 ¿Qué tipo de materiales de construcción se utilizaron en su edificio original?

[Indique "x" cuando corresponda]

Edificio Original	Adobe	Ladrillo	Concreto	Vaso	segunda y Vaso	Acero	Piedra	Cortejar d	Tela/ Alfombra	Otro (especificar)
Paredes exteriores			X	X		X				MÁRMOL
Paredes interiores			X			X				MÁRMOL
Pisos								X		MÁRMOL
Techos			X			X				
Soportes estructurales			X			X				

¿Qué tipo de materiales de construcción se utilizaron para las ampliaciones posteriores?
Adjunte una hoja adicional si es necesario. [Indique "x" cuando corresponda]

Ampliación 1	Adobe	Ladrillo	Concreto	Vaso	segunda y Vaso	Acero	Piedra	W. oh oh d	Tela/ Alfombra	Otro (especificar)
Paredes exteriores										
Paredes interiores				X						AUTOMÁTICO CORREDIZO PUERTAS Y METÁLICO REJILLAS
Pisos								X		
Techos										
Soportes estructurales										

2.3 Indique ("x") la descripción más adecuada de su edificio y sus posibles ampliaciones. Comuníquese con el departamento de bomberos local o el departamento de construcción municipal para obtener ayuda, si es necesario, para responder esta pregunta.

	Tipo I - Fuego Resistente	Tipo II - No Combustible	Tipo III - Común	Tipo IV - Madera pesada	Tipo V - Madera Marco
Edificio Original	X				
Ampliación 1		X			
Ampliación 2					
Ampliación 3					

Si su edificio original o alguna extensión es Tipo I - Resistente al fuego, ¿hay algún producto rociado?
¿retardante de fuego? Sí No

**CONSTRUCCIÓN, CONFIGURACIÓN Y MANTENIMIENTO DEL EDIFICIO
(cont.)**

2.4 ¿Todas las estructuras son independientes? Sí No

En caso negativo, proporcione una descripción física y el propósito de la estructura más grande a la que está incorporada y cómo se restringe/supervisa el acceso al museo:

2.5 ¿Estás en proceso de renovación en este momento? Sí No

¿Anticipa algún proyecto de construcción o renovación durante el período de

2.6 préstamo propuesto?

¿período? Sí No

En caso afirmativo explicar:

2.7 ¿Cuántos pisos tiene tu edificio? 8(Sótano, entrepiso, planta baja, 1er piso, 2do piso, 3er piso, 4to piso)

Si hay más de un piso, indicar modo de acceso entre niveles:

Escaleras Ascensor Otra especificar)

¿Los pisos están divididos por puertas cortafuegos de tres horas? Sí No

Espacio(s) de exposición temporal

2.8 Indique la distribución de su(s) área(s) de exposición temporal:

Una habitación grande Serie de habitaciones pequeñas.

Otro (especificar) 2 HABITACIONES GRANDES Y 6 HABITACIONES PEQUEÑAS

2.9 ¿Cuál es la capacidad de carga de los pisos de las galerías de exhibición (si se trata del objeto(s) de préstamo en cuestión)? La resistencia a la flexión de los suelos de parquet es de 100 KG/CM2.

2.10 ¿Hay espacios de exposición temporal ubicados en áreas de actividad pública como vestíbulos, ¿Salones, pasillos, bibliotecas, cafeterías, aulas, etc? Sí No

En caso afirmativo, describa:

2.11 ¿Las áreas de exposición temporal se utilizan únicamente para visualización? Sí No

En caso negativo, ¿qué otras funciones desempeñan?

2.12 ¿Hay accesorios o accesorios de agua como tuberías de plomería, sistemas de rociadores, ¿fuentes de agua, etc., ubicadas en o encima de áreas de exhibición o almacenamiento temporal? Sí No

En caso afirmativo, describa:

CONSTRUCCIÓN, CONFIGURACIÓN Y MANTENIMIENTO DEL EDIFICIO (cont.)

2.13 ¿Tiene un sistema de panel/partición de pared modular? Sí No

En caso afirmativo, indique los medios de apoyo:

Apoyado en el suelo y el techo. Soportado solo en el piso

Indique los materiales utilizados en la construcción: MADERA SHEETROCK, ALUMINIO Y/O MDF

2.14 Describa el tipo y ubicación de las actividades públicas que se llevan a cabo en su edificio, distintas de las exposiciones:

ÓPERA, BALLET, TEATRO, CONCIERTOS, CONFERENCIAS, TALLERES, FUNERALES DE ARTISTAS DESTACADOS

¿Estas actividades se desarrollan en galerías de exposiciones temporales? Sí No

2.15 ¿Está permitido comer y beber en:

¿Galerías de exposiciones temporales? Sí No

¿Almacenamiento temporal de exposiciones? Sí No

¿Área de recepción? Sí No

¿Zona de preparación de exposiciones temporales? Sí No

En caso afirmativo, explíquelo porfavor:

¿Realiza inspecciones de rutina para detectar problemas de roedores, insectos y microorganismos? Sí No

En caso afirmativo, describa medios y frecuencia: CADA MES O SEGÚN LO NECESITE
PERSONAL ESPECIALIZADO

2.17 ¿Realiza usted procedimientos rutinarios de exterminio/fumigación? Sí No

En caso afirmativo, describa métodos, productos utilizados y frecuencia: CADA MES POR SERVICIOS PROFESIONALES DE UNA EMPRESA DE FUMIGACIÓN

Describa qué curso de acción tomaría si ocurriera una infestación: SERVICIOS PROFESIONALES DE UNA EMPRESA DE FUMIGACIÓN

2.18 Proporcione detalles de cómo se gestiona el área de exposición durante una exposición con respecto al reemplazo de lámparas de rutina, los procedimientos de limpieza y la verificación del equipo: LAS LÁMPARAS SE CAMBIAN ANTES DE LA EXPOSICIÓN SI ES NECESARIO, SI EL CAMBIO DEBE REALIZARSE MIENTRAS ESTA LA EXPOSICIÓN, EL PERSONAL DEL MUSEO LO REALIZA ANTES DE LA APERTURA O DESPUÉS DEL CIERRE; CON RESPECTO A LA LIMPIEZA EL PERSONAL DE LIMPIEZA SE ENCARGAN DE LIMPIAR SUELOS, PUERTAS Y SUPERFICIES DE VIDRIO DIARIAMENTE. EL EQUIPO ES REVISADO EN EL DEPARTAMENTO CENTRAL DE MANTENIMIENTO E INFORMÁTICA TAN PRONTO COMO SE INSTALA. SOBRE EL PROCEDIMIENTO DE LIMPIEZA, SI SE REQUIERE, EL PERSONAL DEL MUSEO LA REALIZA CON UN PLUMO DE AVESTRUZ.

CONSTRUCCIÓN, CONFIGURACIÓN Y MANTENIMIENTO DEL EDIFICIO (cont.)

Enviar y recibir

2.19 ¿Cuáles son sus horarios habituales de recepción? 10:00 - 17:00

2.20 ¿Se puede realizar una entrega en horarios distintos a estos? Sí No

2.21 ¿Cómo se reciben los envíos grandes? DISPONEMOS DE DOS PUERTAS LATERALES CON ESPACIO SUFICIENTE PARA ESTACIONAR VEHÍCULOS GRANDES O CAMIONES, GENERALMENTE TRAEMOS LAS OBRAS DIRECTAMENTE DESDE EL AEROPUERTO MEDIANTE EMPRESA DE TRANSPORTE ESPECIALIZADA; EL DEPARTAMENTO DE REGISTRO JUNTO CON SEGURIDAD SUPERVISAN LA CALIDAD DEL TRABAJO DURANTE LAS MANIOBRAS

2.22 ¿Cuál es el vehículo de mayor tamaño que podrá acomodar su área de carga (si se trata de los objetos de préstamo en cuestión)?

2.23 ¿Tiene (o tiene acceso a) lo siguiente? Marque con una X todas las opciones que correspondan y proporcione los detalles solicitados, si se relacionan con los artículos del préstamo en cuestión.

- | | |
|---|--|
| Puerta de envío/recepción | (dimensiones: <u>Alto 3,85 m</u> <u>Ancho 2,90 m</u>) |
| <input checked="" type="checkbox"/> Muelle de carga elevado | (altura desde el suelo:) |
| <input type="checkbox"/> Nivelador de muelle | |
| <input type="checkbox"/> Máquina elevadora | (capacidad de peso: 1.500 KG) |
| <input checked="" type="checkbox"/> Ascensor hidráulico | (capacidad de peso:) |
| <input type="checkbox"/> Grua | (capacidad de peso:) |
| <input type="checkbox"/> Rampa | (longitud:) |
| <input type="checkbox"/> Andamio | (altura:) |
| <input checked="" type="checkbox"/> Otro | (especificar: RENTA DE EQUIPOS Y/O HERRAMIENTAS) |

2.24 ¿Cuál es el tamaño máximo de caja que puede acomodar su puerta de envío/recepción? (Alto 2,79 m Ancho 1,72 m Fondo 3,50 m)

2.25 Si no tiene una puerta de envío/recepción o un muelle elevado, ¿cómo recibe los envíos? (Describir zona de carga e indicar en plano adjunto) DEPENDIENDO DEL TIPO DE PAQUETE PUEDE SER CON ASCENSOR DESDE LA ZONA DE CARGA O CON GRÚA HASTA LA TERRAZA SUPERIOR. EN CADA PLANTA HAY UNA ZONA SIN ACCESO PÚBLICO PARA QUE LAS CAJAS LLEGUEN DIRECTAMENTE AL PLANTA CORRESPONDIENTE EN ASCENSOR. DENTRO DE LAS SALAS DE GALERÍA SE UTILIZA UN ELEVADOR HIDRÁULICO PARA FACILITAR EL MANEJO.

2.26 ¿Su zona de carga es: Protegida Adjunta Ninguna

2.27 Describa las precauciones de seguridad tomadas en su área de carga:

SUPERVISIÓN POR PERSONAL ESPECIALIZADO, VERIFICADO CONTINUAMENTE DENTRO DE LAS INSTALACIONES POR PERSONAL DE SEGURIDAD

2.28 ¿Tiene un área de recepción segura separada del área de carga? Sí No
(Dimensiones: LW Techo H)
En caso afirmativo, ¿esta área se utiliza únicamente para objetos de exhibición? Sí No

En caso contrario, describa otros usos.

CONSTRUCCIÓN, CONFIGURACIÓN Y MANTENIMIENTO DEL EDIFICIO (cont.)

2.29 ¿Cómo se controla el acceso al área de recepción? POR PERSONAL DE SEGURIDAD

2.30 ¿Dónde sueles desempacar/reempacar/preparar objetos para exposición? (Indique numerando todos los elementos apropiados en orden de prioridad, siendo 1 el espacio utilizado con más frecuencia).

- | | |
|--|--|
| sala de recepción | Galerías de exposición |
| <input type="checkbox"/> Sala de preparación de exposiciones | Zona de |
| <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> almacenamiento |
| <input type="checkbox"/> Instalación de embalaje interna | <input type="checkbox"/> Instalación de |
| | <input type="checkbox"/> embalaje exterior |

2.31 ¿Utiliza una instalación de embalaje/preparación fuera del sitio? Sí No

En caso afirmativo, indique la descripción más adecuada:

- | | |
|--|--|
| <input type="checkbox"/> Propiedad del museo | <input type="checkbox"/> Espacio comercial contratado según sea necesario. |
| <input type="checkbox"/> local comercial alquilado | <input type="checkbox"/> Otra especificar) |

Indique distancia de su institución: _____

¿Cuál es el medio de transporte entre las dos instalaciones?

¿Un miembro profesional del personal del museo siempre supervisa el embalaje y desembalaje? Sí No

¿Cuál es el título del personal responsable? Registrador jefe

2.32 ¿Dónde suele guardar los objetos prestados antes de su instalación? (Indique numerando todos los elementos apropiados en orden de prioridad, siendo 1 el espacio utilizado con más frecuencia):

- | | |
|---------------------------------------|------------------------------------|
| _ sala de recepción | 1Galerías de exposición |
| _ Sala de preparación de exposiciones | _ Zona de almacenamiento |
| _ Instalación de embalaje interna | _ Instalación de embalaje exterior |

2.33 ¿Tienes un montacargas? Sí No

Dimensiones interiores: L 2,03 W 1,80 Techo H 2,30

Capacidad de carga: 1200 KG 8 A 10 PERSONAS

CONSTRUCCIÓN, CONFIGURACIÓN Y MANTENIMIENTO DEL EDIFICIO (cont.)

Almacenamiento

2.34 ¿Tiene un área de almacenamiento segura para objetos de exposición temporal?

Sí No

Dimensiones interiores: L _____ Ancho Techo Alto _____
Dimensiones de la puerta: H _____ W. _____

Es: Separado del almacenamiento de su colección permanente
bloqueado
alarmado
Clima controlado
(Consulte la Sección 3 para obtener información ambiental detallada)

Sí No
 Sí No
 Sí No
 Sí No

¿Quién tiene acceso/claves? _____
¿Cómo se controla el acceso? _____

2.35 ¿Cuenta con sistemas de detección y/o extinción de incendios en su área de almacenamiento de objetos de exposición temporal?

(Consulte la Sección 4 para obtener información detallada sobre protección contra incendios) Sí
 No

Describa: DETECTOR FOTOELÉCTRICO INTELIGENTE, DETECTORES DE HAZ, ALARMA POR VOZ DE EMERGENCIA Y EXTINTORES DE INCENDIO HCFC 236 NOMBRE COMERCIAL FE36

2.36 ¿Tiene un área de almacenamiento altamente segura para pequeñas y valiosas exposiciones temporales? ¿objetos?

Sí No

En caso afirmativo, describa:

2.37 ¿Dónde guardas las cajas vacías? ("x" todo apropiado)

En las instalaciones Fuera de las instalaciones
Si es local, es el área: temperatura controlada
 controlado por plagas
 controlado por humedad
Si es fuera del local, es el área: temperatura controlada
 controlado por plagas
 controlado por humedad

3. MEDIO AMBIENTE

Calefacción y Aire Acondicionado

3.1 ¿Su sistema de control ambiental está en funcionamiento las 24 horas del día, los 7 días de la semana, incluidos los horarios en los que el museo está cerrado?

Sí No

¿Existe un sistema de respaldo para su sistema de control ambiental?

Sí No

En caso afirmativo, ¿cuánto tiempo puede funcionar? 30 DIAS

3.2 Indique el tipo y ubicación de sus sistemas de control ambiental ("x" todo lo que corresponda):

	Exposición Temporal	Exposición Temporal	En todo el edificio
	Almacenamiento	Galería	
Centralizado 24 horas control de temperatura sistema		TODAS LAS GALERÍAS	SALA PRINCIPAL, M. SALA PONCE Y ADAMO BOARI
Centralizado 24 horas sistema de control de humedad		TODAS LAS GALERÍAS	
Centralizado 24 horas aire filtrado		TODAS LAS GALERÍAS	SALA PRINCIPAL
aire acondicionado sencillo (unidades de ventana)			
Calefacción sencilla		TODAS LAS GALERÍAS	

3.3 Describir el sistema de refrigeración:

	Tipo	Año instalado o Actualizado
En galerías de exposiciones temporales	YORK MCQUAY (SISTEMA HVAC) AGUA SISTEMA DE ENFRIAMIENTO POR INTERCAMBIO DE CALOR	2010
En depósito de exposiciones temporales		

3.4 Describa el sistema de calefacción (es decir, convección, aire forzado, solar):

	Tipo	Año instalado o Actualizado
En galerías de exposiciones temporales	Aire forzado	2010
En depósito de exposiciones temporales		

3.5 ¿Se utilizan dispositivos de calefacción portátiles en algún lugar de sus instalaciones?

Sí No

Si es así, ¿de qué tipo y dónde?

3.6 Describir el equipo de control de humedad:

	Tipo	Año instalado o Actualizado
En galerías de exposiciones temporales	ROSSBACH MOD. HTR 100 SISTEMA 20-50	2010
En depósito de exposiciones temporales		

3.7 ¿Utiliza algún aditivo (es decir, inhibidores de corrosión, tratamientos de agua) en su sistema de humidificación?

Sí No

En caso afirmativo explicar

MEDIO AMBIENTE (cont.)

3.8 ¿Quién monitorea y da servicio a los sistemas ambientales?

- Personal
- En contrato de mantenimiento
- Reparación llamada según sea necesario

3.9 ¿Con qué frecuencia se monitorean y dan servicio a los sistemas ambientales? **SERVICIO MENSUAL**

3.10 ¿Cuáles son los rangos de temperatura y humedad relativa registrados en su:

	Galerías de exposiciones temporales		Almacenamiento de exposiciones temporales	
	Temperatura	% RH	Temperatura	% RH
En primavera/verano	19-22°C	45 - 55%		
En otoño/invierno	19-22°C	45 - 55%		

3.11 ¿Cuál es el porcentaje máximo de variación habitual en un plazo de 24 horas en su:

	Galerías de exposiciones temporales		Almacenamiento de exposiciones temporales	
	Temperatura	% RH	Temperatura	% RH
En primavera/verano	+ - 1,5°C	+ - 5%		
En otoño/invierno	+ - 1,5°C	+ - 5%		

3.12 ¿Quién responde a los problemas del sistema de control ambiental?

- personal interno
- Contratista
- Otros (especificar):

3.13 ¿Se llevan registros de las variaciones de temperatura y humedad relativa? Sí No

3.14 ¿Tiene la posibilidad de ajustar sus niveles de temperatura y humedad relativa para Sí No

¿Satisfacer las necesidades de diferentes tipos de objetos? Sí No

3.15 ¿Cuántos de cada uno de los siguientes tiene disponibles y con qué frecuencia se calibran?

	Número disponible	Frecuencia de calibración
Registro de higrotermógrafos	Uno por habitación (12)	SEMANALMENTE
Psicrómetros		
Higrómetros	DOS	SEMANALMENTE

3.16 ¿Monitorea y registra los niveles de temperatura y humedad relativa de forma regular en:

- ¿Galerías de exposiciones temporales? Sí No
- ¿Espacios de almacenamiento de exposiciones temporales? Sí No
- ¿Vitrinas que contienen material ambientalmente sensible? Sí No
- En caso afirmativo, ¿por qué medios? Registro de higrotermógrafos
- Otra especificar):

Indicar frecuencia: **DIARIO**

¿Quién es responsable de monitorear estos niveles? **CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN INBA / REGISTRO DE MUSEOS**

MEDIO AMBIENTE (cont.)

3.17 Son las condiciones ambientales en las salas de exposiciones temporales: ("x" la más adecuada)

- Controlado individualmente
- Todo controlado como parte de todo el edificio o con varias otras habitaciones.

3.18 Son las zonas de almacenamiento de exposiciones temporales: ("x" la más adecuada)

- Controlado individualmente
- Todo controlado como parte de todo el edificio o con varias otras habitaciones.

3.19 ¿Qué tan cerca están ubicados los objetos de préstamo de las rejillas o unidades de calefacción, aire acondicionado o humidificación?

Describe: LA UBICACIÓN DE LOS EQUIPOS DE AIRE ACONDICIONADO no interfiere con las áreas de exposición.

Encendiendo

3.20 ¿Qué tipo de iluminación utilizan en las galerías de exposiciones temporales? ("x" todo apropiado)

- | | |
|---|---|
| <p>Luz</p> <ul style="list-style-type: none"> <input type="checkbox"/> ventanas <input type="checkbox"/> filtrado UV <input type="checkbox"/> Equipado con cortinas o cortinas. <input type="checkbox"/> claraboyas <input type="checkbox"/> filtrado UV <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Equipado con cortinas o cortinas. | <p>Fluorescente</p> <ul style="list-style-type: none"> <input checked="" type="checkbox"/> Filtrado UV <input checked="" type="checkbox"/> Incandescente <input checked="" type="checkbox"/> Tungsteno <input checked="" type="checkbox"/> Yoduro <input type="checkbox"/> Cuarzo <input checked="" type="checkbox"/> Otro (especificar) <input checked="" type="checkbox"/> LED |
|---|---|

3.21 ¿Tienes fotómetro?

- No
 - Sí
- En caso afirmativo, de qué tipo: MEDIDOR LUX MOD. 5200, KYORITSU INSTRUMENT WORKS LTD

¿Tienes un medidor de UV? Sí No

3.22 ¿Qué tan bajo puede ajustar sus niveles de luz (# de pies-bujía)? 50 - 70 LUX 5 fc (DIBUJOS) / 250 LUX 25fc (PINTURAS)

3.23 ¿Su institución es capaz de construir vitrinas con requisitos especiales previa solicitud?

¿Las vitrinas están equipadas con filtros de polvo? Sí No

¿Alguna vez las vitrinas están iluminadas internamente? Sí No

En caso afirmativo, ¿qué tipo de iluminación se utiliza en las vitrinas ("x", todo corresponde): Sí No

- Fluorescente
- Incandescente
- filtrado UV
- Fibra óptica

3.26 ¿Están los objetos en vitrinas protegidos contra los rayos ultravioleta y la acumulación de calor? de las luces interiores?

- Sí
 - No
- En caso afirmativo, cómo: SI ES NECESARIO MEDIANTE FILTROS/VENTILACIONES UV

4. PROTECCIÓN CONTRA INCENDIOS

Comuníquese con su departamento de bomberos local o departamento de construcción municipal para obtener ayuda, si es necesario, para responder las preguntas 4.1, 4.2 y 4.15.

¿Cuál es la clasificación contra incendios de su edificio (por ejemplo, A1)? Clasificación no disponible en

4.1 Ciudad de México MÁRMOL/CONCRETO
 EDIFICIO CON PISOS DE MADERA Y SISTEMA DE PROTECCIÓN CONTRA INCENDIOS

¿Está todo el edificio protegido por un sistema de alarma/detección de incendios y/o humo? Sí No

En caso afirmativo indicar tipo (detectores de iones, etc.): DETECTORES DE HAZ Y DETECTOR FOTOELÉCTRICO INTELIGENTE

En caso negativo, describa las áreas no protegidas:

4.3 ¿Los sistemas de alarma/detección de incendios de su institución emplean componentes listados por Underwriters Laboratories? Sí No

¿Los sistemas están instalados de acuerdo con los estándares UL? Sí No

4.4 ¿Todas las puertas de salida de emergencia están equipadas con alarmas? Sí No

En caso afirmativo, indique tipo: SENSOR, ALARMA Y ESTROBOS

¿Las puertas se desbloquean automáticamente cuando se activa una alarma contra incendios? Sí No

4.5 ¿Cómo se verifican los sistemas? DIARIO: VERIFICACIÓN VISUAL DE ESTACIONES MANUALES, DETECTORES, ESTROBOS Y CONTROL DE SALA. - MENSUALMENTE: LIMPIEZA SEGÚN FABRICANTE SI ES NECESARIO. - BIENAL: ALINEACIÓN DE HAZ. - CUALQUIER ANOMALÍA ES INFORMADA EN EL MOMENTO POR PERSONAL DE SEGURIDAD.

¿Por quién? PERSONAL PROFESIONAL Y CONTROL 101

¿Con que frecuencia? COMO ANTERIORMENTE

4.6 ¿Cómo se activa el sistema de alarma/detección de incendios/humo? ("x" todo apropiado)

	Galerías de exposiciones temporales	Exposición Temporal Áreas de almacenamiento
Detección de celo autoactivada	X	
Detección de humo autoactivada	X	
Panel de control	X	
Estaciones manuales	X	
Interruptores de flujo de agua en rociadores. sistema		

4.7 ¿A quién alerta su sistema de alarma contra incendios? ("x" todo apropiado)

- Estación central interna (sistema propietario)
- Dispositivos audibles internos
- Estación de bomberos local: línea directa
- Estación central aprobada por UL/FM (especificar empresa)
- Otra especificar)

PROTECCIÓN CONTRA INCENDIOS (cont.)

4.8 Indique el(los) tipo(s) de sistema(s) de extinción de incendios en funcionamiento donde se recibirán, almacenarán y exhibirán los objetos prestados: ("x" todo corresponde)

Aspersores

	Recibió	almacenado	expuesto
Tubería mojada			
Tubería seca			
Acción retardada			
Pre-acción			
Otro	PROTECCIÓN CONTRA INCENDIOS ZONAS / HUMO DETECCIÓN		

Ubicación(es): DISTRIBUIDO EN EL TECHO Y ÁREA DE ALMACENAMIENTO

Año de instalación 1994

¿El personal y los guardias están capacitados en los procedimientos de cierre?

Sí

No

Sistemas de extinción de incendios gaseosos.

	Recibió	almacenado	expuesto
halón			
Agente limpio			
Otro			

Ubicación(es) A LO LARGO DE LAS GALERÍAS

Año de instalación 1992

Gabinetes para mangueras contra incendios por código de incendio local

	Recibió	almacenado	expuesto
		X	X

¿Están instaladas boquillas de niebla?

Sí

No

Fuego portátil extintores

	Recibió	almacenado	expuesto
	X	X	X

Especifique el tipo (p. ej., agua a presión, dióxido de carbono, químico seco, espuma, halones, ácido, otros) HFC 236 Y CO2

4.9 ¿Con qué frecuencia se prueban los extintores portátiles? CONTROL VISUAL UNA VEZ POR SEMANA: CONDICIÓN FÍSICA Y MANÓMETRO. - UNA VEZ AL AÑO: RECARGA - CADA CINCO AÑOS: PRUEBA HIDROSTÁTICA

4.10 ¿Con qué frecuencia se capacita al personal en el uso de extintores portátiles? TRES VECES AL AÑO

4.11 ¿En qué áreas y bajo qué condiciones se permite fumar en su edificio? ESTÁ PROHIBIDO FUMAR EN TODAS LAS ÁREAS DENTRO DE LAS LOCALES DEL MUSEO

4.12 ¿A qué distancia está su institución de la estación de bomberos local? 2 KILÓMETROS

4.13 ¿Cuánto tiempo le toma al departamento de bomberos llegar a sus instalaciones en respuesta a una alarma? 10 MINUTOS DURANTE EL DÍA, MENOS DURANTE LA NOCHE

4.14 ¿A qué distancia está su edificio de la boca de incendio más cercana? HAY VARIOS DENTRO Y FUERA DEL EDIFICIO

PROTECCIÓN CONTRA INCENDIOS (cont.)

- 4.15 ¿Su estación de bomberos local cuenta con personal las 24 horas del día?
 ¿Cuál es el número de clase municipal para el departamento de bomberos?
 (NB 4, NB 5, NB 9)? Sí No
- ¿Hay un cuerpo de bomberos en el lugar?
 ¿El departamento de bomberos visitó sus instalaciones y se reunió con usted
 para planificar previamente una Sí No
 ¿Cuál es el curso de acción en caso de que ocurra un incendio en sus
 instalaciones? Sí No
- Fecha de la última visita de los bomberos para la planificación previa: 2016
- ¿Tiene un procedimiento de emergencia contra incendios
 4.16 establecido? Sí No
 En caso afirmativo, ¿con qué frecuencia se capacita al personal en este
 procedimiento? ANUAL _____

5. SEGURIDAD

Guardias y Accesos

- 5.1 ¿Tiene guardias humanos de seguridad las 24 horas (a diferencia de los períodos de
 vigilancia únicamente electrónica)? Sí No
 En caso negativo, ¿estaría su institución dispuesta a contratar guardias
 adicionales, si fuera necesario? Sí No

5.2 ¿Qué tipo de personal de seguridad utiliza su institución? ("x" todo apropiado)

- Empleados de seguridad de su institución
 Otro personal

Contratistas de una empresa de servicios
 externa

Nombre de la
 compañía

GUARDIAS AUXILIARES
 DE _____

DEPARTAMENTO DE POLICÍA DE LA MUNICIPIO Y EMPRESA
 SEICSA _____

- Estudiantes
 Voluntarios/docentes
 Otra especificar)

- 5.3 ¿Tiene un supervisor de seguridad capacitado a cargo en todo momento? Sí No
 5.4 ¿Su personal de seguridad está especialmente capacitado para sus
 instalaciones? Sí No

En caso afirmativo, explique brevemente el alcance y duración de su capacitación: LA DURACIÓN ES DE UNA SEMANA, PERO TODO EL PERSONAL RECIBE ENTRENAMIENTO ESPECIAL DE LA POLICÍA Y DE LOS BOMBEROS EN EL USO DE EQUIPOS, RUTAS DE EVACUACIÓN Y RESPUESTA RÁPIDA EN CASO DE EMERGENCIA

5.5 ¿Están tus guardias ("x" todo apropiado)

- ¿Armado? ¿Equipado con radio?
 ¿Equipado con buscapersonas? ¿Equipado con teléfono?

Otra especificar)

5.6 ¿Realizan verificaciones de antecedentes de los guardias antes de contratarlos?

Sí No

¿Realizan pruebas de honestidad a empleados nuevos o potenciales?

Sí No

¿Realizan verificaciones de antecedentes de empleados nuevos o potenciales?

Sí No

5.7 Indique el número de guardias de servicio habitual:

	En todo el edificio		En galerías de exposiciones temporales	
	Estacionario	patrullando	Estacionario	patrullando
Durante el horario público (día/tarde)	3-4	7	30	6
Cuando está cerrado al público, pero abierto a personal	3	4	ESTA CERRADO	4
Durante el horario de cierre	3	4	ESTA CERRADO	3

5.8 ¿Cuántas galerías se asignan a cada guardia? CADA GALERÍA TIENE DE DOS A CUATRO GUARDIAS EN TODO MOMENTO, SEGÚN LOS OBJETOS EN EXPOSICIÓN

5.9 ¿Se asigna un resguardo durante la instalación y desinstalación?

Sí No

En caso negativo, ¿puede uno serlo, si es necesario?

Sí No

¿Cómo se restringe el acceso durante la instalación y desinstalación de exposiciones temporales?
SE COLOCA UN GUARDIA EN LA ENTRADA, LAS PUERTAS PERMANECEN CERRADAS, EL ACCESO ES SÓLO A PERSONAS AUTORIZADAS

SEGURIDAD (cont.)

5.10 ¿Con qué frecuencia se controlan las galerías de exposiciones temporales cuando están cerradas? CADA HORA

¿Por quién? PERSONAL DE SEGURIDAD

¿Cómo se garantiza la frecuencia de estos controles (por ejemplo, sistema de puntos de control, etc.)? INFORME ESCRITO DIARIO

5.11 ¿Con qué frecuencia se realizan controles "checklist" de los objetos de las exposiciones temporales? CADA DÍA

¿Quién es responsable de estos controles? CABEZA DE SEGURIDAD

¿Realizan un registro fotográfico de los objetos dentro de cada galería de exposición

5.12 temporal?

Sí No

¿Mantiene registros sobre el movimiento interno y la reubicación de objetos

5.13 prestados?

Sí

No

¿Hay personal de seguridad estacionado en todas las entradas y salidas del edificio

5.14 durante las horas de apertura?

¿horas?

Sí No

Si no, explique:

5.15 Indique los cargos/títulos de aquellas personas autorizadas a firmar para la remoción de objetos del museo del edificio: DIRECTOR, SUBDIRECTOR, REGISTRADOR JEFE

¿Todos los objetos que entran o salen del edificio están registrados por el personal de

5.16 seguridad?

Sí No

5.17 ¿Se revisa el contenido de bolsos, maletines, etc. al entrar y salir?

Sí No

¿Existe alguna restricción de tamaño para el transporte en mano?

Sí No

¿Y si sí, que? MOCHILAS, BOLSAS DE PLÁSTICO, BOLSOS DE MANO GRANDES, CARTERAS, MALETAS; SÓLO SE PERMITEN MONEDEROS Y CUADERNOS

¿Cuál es su política sobre el uso de trípodes en las galerías de exposiciones temporales? DEBE HABER UNA AUTORIZACIÓN FIRMADA, DE LO CONTRARIO NO SE PERMITE UTILIZAR TRÍPODES

¿Tiene un procedimiento de entrada y salida para guardias y personal fuera de

5.18 horario?

Sí No

5.19 ¿Cuántos miembros del personal tienen llaves de las puertas exteriores? 1

Especificar puestos/títulos: JEFE DE SEGURIDAD

5.20 ¿Se realizan controles perimetrales exteriores del edificio?

Sí No

En caso afirmativo, ¿por quién y con qué frecuencia? VARIAS VECES AL DÍA POR PERSONAL DE SEGURIDAD DEL MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

SEGURIDAD (cont.)

¿Su personal (remunerado y voluntario) y sus invitados especiales llevan insignias

5.21 de identificación cuando

en áreas no públicas de su edificio?

Sí

No

5.22 ¿Tiene un plan de respuesta a emergencias?

Sí

No

¿Tiene un plan de recuperación ante desastres?

Sí

No

Por favor indique la fecha de la última revisión: _____

Si su institución utiliza dichos planes, ¿con qué frecuencia se capacita al personal en su implementación? CADA 6 MESES

5.23 ¿Qué procedimientos de emergencia se siguen en caso de robo o vandalismo?

SE CIERRAN LAS PUERTAS, SE ALERTA A LA POLICÍA LOCAL, ASÍ COMO A SEGURIDAD INTERIOR, Y SI ES NECESARIO A LA COMPAÑÍA DE SEGUROS.

Sistemas físicos y electrónicos

5.24 ¿Tiene en funcionamiento un sistema de alarma de seguridad electrónica en todo el edificio?

Sí

No

En caso negativo, especifique qué áreas no están protegidas:

5.25 ¿Qué tipos de equipos de detección están en funcionamiento ("x", todo corresponde)

Contactos magnéticos

Foto haces electricos

Detectores de movimiento

ultrasónicos

Sensores sonicos

Sensores de rotura de cristales

Otros (especificar) **DETECTORES DE MOVIMIENTO**

Detectores de movimiento por microondas

Detectores de movimiento infrarrojos pasivos

Alfombrillas de presión en los interruptores

Circuito cerrado de televisión

Dispositivos de detección de agua

5.26 ¿El sistema de seguridad de su institución está certificado por Underwriters Laboratories?

Sí

No

¿Están sus componentes listados por UL?

Sí

No

5.27 ¿Dónde hace sonar la alarma su sistema de detección? ("x" todo apropiado)

Estación central propia

Alarmas audibles locales

Policía local--línea directa (si TODOS los sistemas no se registran automáticamente en la comisaría, indique cuáles no)

Estación central UL/FM (especificar empresa)

Otra especificar)

5.28 ¿Las puertas exteriores se abren directamente al área de exposición temporal?

Sí

No

En caso afirmativo, indique el mecanismo de bloqueo:

5.29 ¿Hay ventanas en el área de exposición temporal?

Sí

No

En caso afirmativo, ¿qué tipo de seguridad física (por ejemplo, rejas, portones, mallas) los protege? BARRAS, REJILLAS

5.30 ¿Están todas las aberturas exteriores del edificio (incluidas puertas de entrada/salida, ventanas, puertas de tejado)

y conductos de aire) asegurados y alarmados?

Sí

No

Si no, explique: ASEGURADO SÍ, ALARMADO NO, LAS PUERTAS PÚBLICAS PRINCIPALES ESTÁN ASEGURADAS LAS 24 HORAS DEL DÍA POR GUARDIAS, PERO LAS PUERTAS NO.

SEGURIDAD (cont.)

5.31 ¿Cómo se prueban sus sistemas de seguridad? MANTENIMIENTO GENERAL: LIMPIEZA Y ENFOQUE DE CÁMARAS Y REVISIÓN DEL SISTEMA EN SALA DE CONTROL.

¿Con qué frecuencia? PARA CADA EXPOSICIÓN

¿Quién realiza estas pruebas? CONTROL 101 EMPRESA

5.32 ¿Se realizan pruebas para determinar la idoneidad y rapidez de la respuesta humana?

a señales de alarma?

Sí No

En caso afirmativo, ¿con qué frecuencia? CADA TRES MESES

5.33 ¿Se mantienen registros de todas las señales de alarma recibidas, incluida la hora, fecha, ubicación, acción?

tomado y causa de alarma?

Sí No

¿Quién es responsable de mantener estos registros? CABEZA DE SEGURIDAD

5.34 ¿Cómo se protegen los objetos frágiles, pequeños o de gran valor?

Marque todo lo que corresponda:

Vitrinas acrílicas

Vitrinas de vidrio

Cajas de pared/permanentes

Gabinetes independientes (especificar construcción): MADERA Y VIDRIO

Casos cerrados

Cajas aseguradas con tornillos expuestos

Cajas aseguradas con tornillos cubiertos.

Cajas aseguradas con tornillos de seguridad.

Estuches con costuras selladas

Casos alarmados (especificar tipo)

Otra especificar)

Si no hay ninguna de las anteriores, ¿su museo está dispuesto a pedir prestado o construir vitrinas seguras?

Sí No

5.35 ¿Cómo se fijan a la pared los objetos pequeños montados en la pared para evitar robos? (ej. placas de seguridad, etc.) SE ATORNILLAN A LA PARED Y SE FIJAN CON CLAVOS O TORNILLOS

5.36 ¿Qué herrajes se utilizan para colgar obras grandes enmarcadas? CON TORNILLOS, GANCHOS Y ANCLAJES

5.37 ¿Se pueden alarmar individualmente los objetos enmarcados, si es necesario?

Sí No

5.38 Indique los métodos utilizados para disuadir el acceso del público a grandes objetos expuestos: BARRERAS FÍSICAS Y GUARDIA PERMANENTE DURANTE EL HORARIO DE APERTURA

6. MANIPULACIÓN Y EMBALAJE

- 6.1 ¿Tiene personal disponible para carga y descarga? Sí No
 En caso afirmativo, ¿cuántos? MÁS DE 8 TRABAJADORES TEMPORALES CONTRATADOS SEGÚN SEA NECESARIO
- 6.2 ¿Cuenta con personal especialmente capacitado para empacar y desempacar objetos? Sí No
 En caso afirmativo, ¿cuántos? MÁS DE 8 TRABAJADORES TEMPORALES CONTRATADOS SEGÚN SEA NECESARIO
- ¿Supervisado por quién? REGISTRADOR JEFE
- ¿Qué tipo de formación se proporciona? TODOS TIENEN MÁS DE 20 AÑOS DE EXPERIENCIA
- ¿Los voluntarios o pasantes manipulan objetos prestados? Sí No
 En caso afirmativo, ¿cómo se les capacita y quién supervisa su trabajo?
- 6.3 ¿Se realizan informes escritos del estado de entrada y salida de todos los objetos? Sí No
 En caso afirmativo, ¿por quién? PERSONAL DE CONSERVACIÓN
- 6.4 ¿Cuándo utiliza el personal guantes para manipular objetos? EN TODO MOMENTO
- 6.5 ¿Su personal realiza los tapetes y marcos? Sí No
 En caso negativo, indique por quién:
- 6.6 ¿Su institución cuenta con una camioneta o camión apropiado para transportar objetos de préstamo? Sí No
 En caso afirmativo, proporcione las dimensiones de:
- Puerta (Al 1,55 An 2,20)
- Interior (L 3,85 W 2,20 Techo H 1,80)
- ¿Es el vehículo ("x" todo apropiado):
- viaje aéreo
 - Clima controlado
 - Equipado con un sistema de alarma.
 - Equipado con correas móviles
 - Equipado con puerta
 - levadiza
- 6.7 Para el movimiento de objetos, a los cuales las compañías (ya sean aéreas o terrestres) hayan dado consistentemente buenas y servicio concienzudo a su institución?

nombre de empresa	Persona de contacto	Número de teléfono
SEDEARTE	DANIEL RODRÍGUEZ	+52 (55) 5785 59 98
CORDOVA PLAZA	ALEJANDRO SALMERÓN	+52 (55) 5664 77 36
MOVART	ANTONIO FLORES	+52 (55) 5574 85 94
ATI	JESÚS ACOSTA	+52 (55) 5531 24 16
GRÚAS SALAS	ESTEFANY SALAS	+52 (55) 5633 54 55
OBRA MAESTRA		UEA (212) 8254816

7. SEGURO

7.1 ¿Qué empresa ofrece seguros para su institución?

Nombre del corredor: AGROASEMEX

DIRECCIÓN:

Número de teléfono: +52 (55) 54 80 40 00

7.2 ¿Cuánto tiempo lleva asegurado con esta empresa? ANUALMENTE SE REALIZA UNA LICITACIÓN LEGAL PARA LA SELECCIÓN DE LA COMPAÑÍA DE SEGUROS.

7.3 ¿Qué coberturas ofrece su póliza de objetos en préstamo? Por favor "x" todo lo que corresponda:

- Cobertura de museo a todo riesgo, de clavo a clavo (mientras esté en exhibición y en tránsito), sujeta a las exclusiones estándar
- Cobertura contra robo y hurto
- Cobertura contra incendio
- Cobertura contra crecida de agua y daños por agua.
- Cobertura contra desastres naturales (es decir, terremoto)
- Cobertura contra misteriosas desapariciones
- Cobertura contra la deshonestidad de los empleados

7.4 ¿Cuáles son las exclusiones no estándar aplicables de su póliza que afectan a los préstamos?

7.5 ¿Cuáles son los límites de cobertura del deducible para objetos prestados? **NO SE APLICAN DEDUCIBLES**

7.6 ¿Ha habido daños individuales o pérdidas superiores a \$5,000 en bienes permanentes, prestados o cobros incurridos durante los últimos tres años (ya sea que se haya presentado un reclamo o no)? Sí

No

En caso afirmativo, indique la fecha del daño o pérdida, circunstancias y causa, alcance del daño o pérdida, si hubo litigio o subrogación para determinar culpa o negligencia (agregue hoja adicional, si es necesario).

¿Qué precauciones se han tomado ahora para evitar nuevos incidentes?

8. HISTORIAL DE PRÉSTAMO

8.1 Enumere varias exposiciones temporales que haya organizado recientemente:

Nombre de la Institución	Tipo de objeto	año
Museo Boijmans Van Beuningen, Róterdam	pinturas y esculturas	2022
Museo Nacional de Antropología	Esculturas	2022
Instituto Restellini	pinturas	2021
Estate Brassai Succession, París	Fotografías	2019
Museo Pushkin	pinturas	2007, 2018-2019
Galería Tretiakov	pinturas	2015, 2018-2019
Centro Pompidou	pinturas	2018-2019
LACMA	pinturas	2018-2019
Museo J. Paul Getty	pinturas	2018-2019
Museo Salomón R. Guggenheim	pinturas	2018-2019
Museo del muelle Branly	Esculturas	2018
Museo de Louvre	Dibujos	2018
Museo Nacional Picasso-París	pinturas	2018
Museo de la Ciudad de París	pinturas	2018
Museo de arte histórico	Esculturas	2018
Galería de los Uffizi	pinturas	2018
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	Esculturas	2018
Sociedad Hispánica de América	pinturas y esculturas	2018
Galería Nacional de Escocia	pinturas	2017-2018
Tate Gran Bretaña	pinturas	2017-2018
Galería Nacional de Londres	pinturas	2017-2018
Museo del Prado	pinturas	2017-2018
Museo de Orsay	pinturas	2017-2018
Museo de Bellas Artes de Ruan	pinturas	2017-2018
Museo Metropolitano de Arte	pinturas	2017-2018
Museo del Martillo	pinturas	2017-2018
Instituto de Arte de Chicago	pinturas	2017-2018
Museo de Arte de San Antonio	pinturas	2017
Museo de Arte de Phoenix	pinturas	2017
Museo de Arte de Hood	pinturas y esculturas	2017
Museo Hirshhorn y jardín de esculturas	pinturas	2017
Instituto de Arte de Chicago	pinturas	2017
Galería de arte de la Universidad de Yale	Dibujos	2017
Centro Harry Ransom, Universidad de Texas, Austin	pinturas	2017

Museo de Arte del Condado de Los Ángeles	pinturas	2017
Museo de Arte Moderno de San Francisco	pinturas	2017
Museo de Arte de Filadelfia	Pinturas, dibujos y esculturas	2017
Museo de Arte Moderno, Nueva York	pinturas y dibujos	2016
Museo Städel	Esculturas	2016

8.2 Enumere otras instituciones de las que haya obtenido préstamos recientemente:

Nombre de la institución	Tipo de objeto	Año
Galería Nacional de Escocia	Pinturas	2017-2018
Tate Gran Bretaña	Pinturas	2017-2018
Galería Nacional de Londres	Pinturas	2017-2018
Museo del Prado	Pinturas	2017-2018
Museo de Orsay	Pinturas	2017-2018
Museo de Bellas Artes de Ruan	Pinturas	2017-2018
Museo Metropolitano de Arte	Pinturas	2017-2018
Museo del Martillo	Pinturas	2017-2018
Instituto de Arte de Chicago	Pinturas	2017-2018
Museo de Arte de San Antonio	Pinturas	2017
Museo de Arte de Phoenix	Pinturas	2017
Museo de Arte de Hood	Pinturas y dibujos	2017
Museo Hirshhorn y jardín de esculturas	Pinturas	2017
Instituto de Arte de Chicago	Pinturas	2017
Galería de arte de la Universidad de Yale	Dibujos	2017
Centro Harry Ransom, Universidad de Texas, Austin	Pinturas	2017
Museo de Arte del Condado de Los Ángeles	Pinturas	2017
Museo de Arte Moderno de San Francisco	Pinturas	2017

El Museo Metropolitano de Arte	Dibujos, grabados y fotografías.	2017
Museo de Arte de Filadelfia	Pinturas, dibujos, fotografías.	2017
Museo de Arte Moderno, Nueva York	Pinturas y dibujos	2016
Museo Städel	Esculturas	2016
Museo de Arte del Condado de Los Ángeles	Esculturas	2016
El Museo J. Paul Getty	Esculturas	2016
Museo de Arte de San Diego	Pinturas y dibujos	2016
Galería Estatal Tretyakov	Pinturas y dibujos	2015
Museo del Ermitage	Pinturas y dibujos	2015
Museo Estatal Ruso	Carteles y dibujos.	2015
Galería Ufizzi	Pinturas	2015
Casa Buonarroti	Dibujos	2015
Museo de Roma	Pinturas y Escultura	2015
Galería de arte Tate	Pinturas y Escultura	2014
Museo de Arte Moderno, Nueva York	Pinturas	2014
Museo Nacional de Arte Moderno Georges Pompidou	Pinturas	2013
Museo del Pequeño Palacio	Pinturas	2009
Museo departamental de L'Oise-Beauvais	Pinturas	2009
Museo de Arte e Historia de Saint Denis	Pinturas	2009
Museo Nacional de Arte e Industria Roubaix	Pinturas	2009
Museo Naradowe Warszawie	Pinturas	2009
Museo de Bellas Artes del Havre, Malraux	Pinturas	2009
Museo de Bellas Artes de Nantes	Pinturas	2009
Museo de los Años 30	Pinturas	2009
Museo de Arte Moderno Saint-Étienne	Pinturas	2009
ING Gestión de Arte	Pinturas	2009
Centro de arte Gary Nader	Dibujos	2008
Fundación Televisa	Fotos	2008
Museo Pushkin	Pinturas	2007
Museo de Arte de la ciudad de Nagoya	Pinturas	2007
Museo de Arte Moderno de San Francisco	Pinturas	2007
Museo de Arte de Phoenix	Pinturas	2007

9. HISTORIAL DE PRÉSTAMO

VERIFICACIÓN Y RESPONSABILIDAD

EL ABAJO FIRMANTE ES UN AGENTE LEGALMENTE AUTORIZADO PARA LA INSTITUCIÓN SUJETO Y HA COMPLETADO ESTE INFORME. LA INFORMACIÓN INDICADA PROPORCIONA UNA REPRESENTACIÓN COMPLETA Y VÁLIDA DE LAS INSTALACIONES, LOS SISTEMAS DE SEGURIDAD Y EL CUIDADO BRINDADO A LOS OBJETOS (TANTO PROPIOS COMO PRESTADOS).

Nombre escrito:

Título: Director de exposición

Fecha: Febrero 01, 2023

POR FAVOR FIRME Y FECHA A CONTINUACIÓN PARA INDICAR QUE LA INFORMACIÓN PROPORCIONADA EN ESTE DOCUMENTO HA SIDO REVISADA CON EXACTA EXACTITUD Y ACTUALIZADA SEGÚN ES NECESARIO CUANDO SE SOLICITA

3. Certificado de seguro de la obra de Henry Moore. Traducción

180 RKH	R K Harrison Correduría de Seguros Limitada	Market Reform Contract
NUMERO E REFERENCIA PK1400871	NÚMERO DE PÓLIZA B0180PK1400871	DETALLES DEL CONTRATO Página 1 of 20

DETALLES DE LA PÓLIZA

PÓLIZA: B0180PK1400871

ATTACHING TO BULKING LINES LIP: B0180 1130016

CLASE: SEGURO A TODO RIESGO PARA EXPOSICIONES DE BELLAS ARTES

EXPOSICIÓN: " Soplo de luz: Diálogos entre Octavio Paz y el arte "

ASEGURADO: San Diego Museum of Art
1450 El Prado, San Diego

y/o Museo de Palacio de Bellas Artes, México según sus respectivos derechos e intereses

PERIODO: Del: 13 August 2014
Al: 05 February 2015 ambos días inclusive

BIEN ASEGURADO: *Reclining figure: Arch leg*. 1969. valuada en 12,000,000 USD

SUMA ASEGURADA: 100% del valor indicado.

DEDUCIBLE: NIL

COBERTURA: En tránsito desde el Museo de Arte de San Diego al Museo de Palacio de Bellas Artes, México, durante su estancia en el mismo, incluida la exposición, desde septiembre de 2014 hasta el 5 de enero de 2015, ambos días inclusive, y a su regreso al Museo de Arte de San Diego.

ASCO
1414

8/8/14

ASCO
1414

180 RKH	R K Harrison Correduría de Seguros Limitada	Market Reform Contract
REFERENCIA	PÓLIZA	DETALLES DEL CONTRATO
PK 1400871	B0180PK1400871	Página 2 of 20

CONDICIONES

R K Harrison condiciones de exhibición adjunta.
Cláusula de exclusión de guerra y guerra civil NMA 464 1.1.38 ADJUNTA. cláusula de terminación del tránsito (Terrorismo) 2009 - JC2009/056 01/01/2009 como se adjunta. Endoso
de exclusión de terrorismo - NMA2920 como se adjunta.
Cláusula sobre armas radiactivas, químicas, biológicas, bioquímicas y electromagnéticas. 10/11/03 CL370 como se adjunta.

Cláusula de exclusión de ataques cibernéticos del Instituto 10/11/13 CL380 como se adjunta.

Declaración de política de privacidad de Lloyd's.

Cláusula de Limitación y Exclusión de Sanciones, JC2010/014 tal y como se adjunta.

Cláusula de Notificación de Reclamaciones, nombrando a Robertson Taylor como se adjunta.

AVISOS:

AVISO:

1. **LA PÓLIZA DE SEGURO QUE USTED (HA ADQUIRIDO) (ESTÁ SOLICITANDO ADQUIRIR) HA SIDO EMITIDA POR UNA ASEGURADORA NO AUTORIZADA POR EL ESTADO DE CALIFORNIA. ESTAS COMPAÑÍAS SE DENOMINAN ASEGURADORAS "NO ADMITIDAS" O "DE LÍNEA EXCEDENTE".**
2. **LA ASEGURADORA NO ESTÁ SUJETA A LA REGULACIÓN Y APLICACIÓN DE LA SOLVENCIA FINANCIERA QUE SE APLICA A LAS ASEGURADORAS AUTORIZADAS DE CALIFORNIA.**
3. **LA ASEGURADORA NO PARTICIPA EN NINGUNO DE LOS FONDOS DE GARANTÍA DE SEGUROS CREADOS POR LA LEGISLACIÓN DE CALIFORNIA. POR LO TANTO**

ASCO
1414

180 RKH	R K Harrison Correduría de Seguros Limitada	Market Reform Contract
REFERENCIA PK1400871	PÓLIZA B0180PK1400871	DETALLES DEL CONTRATO Página 5 of 20

SLA D-2 (Efectivo July 21, 2011)

GARANTÍAS: Ninguna más allá de las que deban ser incorporadas a los términos y condiciones del contrato.

CONDICIONES ADICIONALES: Sujeto a dictámenes de condición (conservación) antes y después de todos los traslados

LEY Y JURISDICCIÓN: Este seguro está regido por el Estado de California y estará sujeto a la jurisdicción exclusiva de los tribunales de los Estados Unidos de América (sujeto a las disposiciones de la Cláusula de Notificación de Demanda LMA 1998 adjunta).

RESPONSABILIDAD: Aviso de responsabilidad diversa LMA3333 como se adjunta.

PREMIUM: 15,300.00 USD

ASCO
1414

4. Certificado de seguro de la obra de Saturnino Herrán



reinventando / los seguros

Póliza Abierta Núm. DJ2005790000

Certificado No. AXA/0671/2014

Beneficiario: INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA/MUSEO DE LA CIUDAD DE AGUASCALIENTES

Por medio de este documento se extiende el Certificado de Seguro de Obra de Arte bajo el amparo de las condiciones y cláusulas de la póliza arriba mencionada y que ha sido expedida y respaldada por AXA SEGUROS, S.A. DE C.V. (AXA), (Denominada en adelante la Compañía de Seguros) y se encuentra en vigor a la fecha.

Nombre del Asegurado: INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

Lugar de Exhibición: Museo Palacio de Bellas Artes

Vigencia: Del 15 de agosto de 2014 al 1° de febrero de 2015.

Bienes Asegurados: 3 obras de arte Valor Asegurado: USD. 150,000.00

Según relación (en poder de la Cía. de Seguros) y oficio(s) 240/RyCO/MPBA/2014.

Tipo de Cobertura: Todo riesgo y de clavo a clavo.

Traslado: Sale de (Zaragoza Núm. 505, Zona Centro, Aguascalientes, Aguascalientes, México) al Museo Palacio de Bellas Artes (Av. Juárez esq. Eje Central s/n Colonia Centro Histórico, C.P.06010, México, D.F.) permanencia y regreso al lugar de origen, por vía terrestre.

Exposición: "EN ESTO VER AQUELLO. OCTAVIO PAZ Y EL ARTE"



reinventando / los seguros

RELACIÓN DE OBRAS DE ARTE

COLECCIÓN INBA / MUSEO DE LA CIUDAD DE AGUASCALIENTES

- 1.- Saturnino Herrán Guinchard
Nuestros dioses (Coatlicue), tablero central.
1915,
Crayón acuarelado sobre papel
88.5 x 62.5 cm.
Sigropam: 17243
Acervo: INBA/MA
USD. 50,000.00

- 2.- Saturnino Herrán Guinchard
Nuestros dioses (Guerreros y españoles), tablero
izquierdo. 1915,
Crayón acuarelado sobre papel
57.5 x 175 cm.
Sigropam: 17246
Acervo: INBA/MA
USD. 50,000.00

- 3.- Saturnino Herrán Guinchard
Nuestros dioses (Los nuevos españoles),
tablero derecho, 1915
Crayón acuarelado sobre papel
57.5 x 175 cm.
Sigropam: 17249
Acervo: INBA/MA
USD. 50,000.00

Exposición: "EN ESTO VER AQUELLO. OCTAVIO PAZ Y EL ARTE"

In the event of damage or noticeable change, please immediately contact:

Exhibitions & Collections Department
The San Diego Museum of Art
P.O. Box 122107
San Diego, CA 92112-2107
Telephone: 619-696-1981; 619-696-1984
E-Mail: jdigesare@sdmart.org or jpenn@sdmart.org

INCOMING STATEMENT OF CONDITION
Museo del Palacio de Bellas Artes

No change Change(s) Please specify below:

For Bellas Artes: <u><i>[Signature]</i></u>	Title: <u><i>Dictaminados</i></u>
Please print: <u><i>Cesar Pastor P</i></u>	Date: <u><i>29 Agosto 2014</i></u>
For SDMA: <u><i>Ariel Plotek</i></u>	Title: <u><i>Assoc. CURATOR</i></u>
Please print: <u><i>ARIEL PLOTEK</i></u>	Date: <u><i>Aug 29, 2014</i></u>