

THE RESTORATION OF PAINTINGS IN PARIS, 1750-1815.
PRACTICE, DISCOURSE, MATERIALITY

Noémie Étienne

Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2017 [2012]

302 pp.

Néstor Barrio

Centro TAREA, EAYP, UNSAM

Con base en una prolija investigación en archivos de Francia, Inglaterra, Bélgica, Italia y Alemania, Noémie Étienne compuso una obra de notable interés para la historia de la conservación-restauración y para la historia del arte en general. El período analizado abarca el arco temporal del Iluminismo (*Lumières* en francés, *Enlightenment* en inglés), también conocido como Ilustración, cuyo hito fundamental fue la Revolución Francesa. A partir de ese acontecimiento se inauguró el arte público y los museos quedaron abiertos a los ciudadanos recientemente emancipados, es decir, a disposición de una nueva clase política.

Dividido en tres grandes secciones que se despliegan a través de nueve capítulos y una extensa bibliografía, el libro se convertirá seguramente en una obra de referencia obligada. No sólo porque reseña en detalle aspectos poco conocidos de la vida cotidiana de los restauradores, sus técnicas y sus comitentes, sino también porque indaga y explora con agudeza el origen de conceptos tan fundamentales para la restauración y el campo del arte como la originalidad, la resignificación, la propiedad intelectual, el juicio crítico y la relación entre la imagen y la materialidad, entre otros.

Los tres primeros capítulos de la primera parte tratan sobre la búsqueda de identidad de los restauradores, los debates en la prensa y los secretos del oficio, y abarcan también asuntos de enorme importancia como las bases ideológicas que dieron origen a los museos modernos. Salvo Jean-Baptiste Pierre Lebrun, desfilan por el texto personajes sólo conocidos por los especialistas e investigadores como: Picault, Hacquin, Ferdinand y Madame Godefroid, Collins y Giroux, todos ellos, acreditados restauradores de la época, que combinaban con naturalidad la creación artística, el oficio de la restauración, el *expertise* (*compétence*), y el rol de *marchands* de arte. Durante el antiguo régimen, un buen número de pintores-restauradores trabajaron simultáneamente para la monarquía, el círculo de la corte y los coleccionistas privados. Sucedió que, aún antes de su clausura, se relajaron las antiguas ordenanzas corporativas, lo que dio lugar a que muchas personas actuasen en los cruces

y superposiciones de diversas prácticas. Los pintores nucleados en la *Académie de Saint-Luc* y en la tradicional *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, además de restaurar pinturas, realizaron copias de obras famosas para las cortes europeas. Cuenta Étienne que el caso de François-Louis Collins fue emblemático. Su maestría e idoneidad como pintor y copista, pronto lo convirtieron en el experto indiscutido para retocar obras dañadas o que debían readaptarse. Subraya que, no obstante esta diversidad y heterogeneidad, el período en cuestión se caracterizó por la institucionalización y profesionalización de la restauración. La autora lo define como un proceso complejo y dilatado, no exento de turbulencias. Que los cambios fueron graduales y profundos, lo demuestra el hecho que hasta la Revolución Francesa (1789) *Les Batiments du Roi* era la agencia que monopolizaba la tutela de los palacios y las residencias de los soberanos franceses hasta que, *Le Musée Central des Arts*, creado en 1793 (posteriormente *Musée du Louvre*), se estableció como el único organismo del Estado habilitado para reunir y administrar las colecciones reales. Con el ocaso de *Les Batiments du Roi* se puso en evidencia que los artistas –que habían acaparado los trabajos de conservación y el gerenciamento de las colecciones–, perderían gradualmente su credibilidad. Su lugar fue ocupado por la figura del *connoisseur*, quien a pesar de valorar la práctica artística, reposicionó los criterios del *expertise* del lado de la filología.

Refiere Étienne que desde 1750 en adelante, la restauración de pinturas había florecido en París y que sus principales practicantes se establecieron en las inmediaciones del *Louvre*, como el prestigioso *Atelier Godefroid*, iniciado por Ferdinand Godefroid y continuado con gran éxito por su viuda Marie-Jacob Godefroid, quien al integrar un grupo de colaboradores, consagró a partir de entonces el trabajo colectivo. El dato es demostrativo de la transformación ideológica que sufrió con los años la restauración de obras de arte. Sumergida en sus orígenes en una trama de secretos, intrigas y fórmulas misteriosas, la notable visibilidad alcanzada por la restauración durante esos años, introdujo un interesante debate donde polemizaron especialistas y actores de diversos orígenes y disciplinas. Alimentados por la tradición enciclopedista –empeñada en explicar y clasificar todas las actividades humanas–, la publicación de libros de secretos y artículos en la prensa, contribuyó a difundir las prácticas y a introducir temas novedosos y argumentos sobre el arte y su restauración, tradicionalmente reservados a un pequeño círculo.

Si por un lado existía la imagen y por el otro el soporte o la estructura, la esencia de la expresión y los méritos artísticos residían en la capa pictórica. Este desdoblamiento, promovió asimismo la posibilidad de una reforma en la funcionalidad: se pasaba de un objeto duro y pesado a un

cuerpo liviano y portátil y, en algunos casos, a exhibir los frescos en los museos, lejos de su emplazamiento original y cumpliendo otra función. Después de la Revolución afloró la necesidad de redefinir cuáles eran las destrezas y el *expertise* que debían acreditar los restauradores que se incorporaban al *Musée Central des Arts*. Sin duda, se inaugura aquí una clara división del trabajo, que quedó profundamente arraigada en Francia: los especialistas en la restauración mecánica (reentelado y transporte) y los expertos en la restauración de la imagen.

En los dos primeros capítulos de la segunda parte, la prolija investigación de Étienne recoge numerosos testimonios a través de cartas, artículos periodísticos, expedientes corporativos y publicaciones en Italia, Francia y Alemania. Se centra en cuestiones específicas de la restauración de pintura y su impacto en la crítica y el público de la época, como ser: el envejecimiento y la limpieza de pinturas, la formulación de barnices, la reversibilidad y los criterios de integración o retoque. Los documentos reseñados revelan distintas posturas respecto a las prácticas y elección de materiales, apoyándose sus autores en los tratados antiguos, en las tradiciones artesanales y en novedosos intentos de experimentación. En cualquier caso, el texto pone de manifiesto claras diferencias entre los expertos de Italia y Alemania, y cita, entre otros, a Pietro Edwards,¹ Jean-Félix Watin,² y Phillip Hackert.³ Muchos de estos argumentos fueron desarrollados años después por Merimée.⁴

La segunda parte culmina con el capítulo seis que, específicamente, se ocupa de la reubicación, refuncionalización y resignificación de las obras desplazadas de sus escenarios originales, en especial, de las pinturas concebidas para integrarse a un espacio arquitectónico y que ahora podían ser comercializadas y/o exhibidas en los museos. La autora también incluyó en esta sección varias críticas de la época a los métodos de transporte, que hacían referencia a pinturas que quedaron irremediablemente dañadas por haber perdido su relieve original. Sin embargo, la mayor objeción recayó en el hecho de que la superficie pictórica había adquirido con el tiempo la textura de la tela, lo que alteraba por completo el aspecto de muchas obras maestras. Salvo en Austria, Italia y Francia, en el resto de los países europeos el transporte no se practicó o

1 Restaurador italiano de origen inglés (1744-1821). Desde el *Veneto Liberal Collegio di Pittura* y otras instituciones, ejerció una gran influencia entre los especialistas a través de sus informes y recomendaciones. Se lo considera uno de los precursores de los criterios de restauración moderna.

2 Jean-Félix Watin, *L'art du peintre, doreur, vernisseur*. Paris, 1772.

3 "Lettera del Signor Philippo Hackert diretta A S. E. Il Sig. Cavalieri Hamilton sopra l'uso delle vernice sulle pitture", 20 de diciembre de 1787 (citada en p. 113).

4 Jean-François Léonor Merimée, *De la peinture à l'huile*. Paris, 1830.

directamente se prohibió, debido a que prevaleció la definición ontológica de las obras de arte como un todo.

Étienne dedica los tres últimos capítulos del libro a la exhibición de las pinturas restauradas y a la creciente oferta —promovida por sus dueños—, para visitar los talleres donde se mostraban los trabajos en curso. Según la autora, el período analizado convirtió a la restauración en una práctica con consecuencias políticas, al mismo tiempo que impulsó una cultura de la curiosidad. Su creciente visibilidad y legitimación respecto a la protección de las obras de arte —tanto por parte del rey de Francia como, posteriormente, por del Estado francés—, habilitó la idea que la restauración les agregaba valor, incrementando su precio. La costumbre de firmar en el reverso de los cuadros las restauraciones, agregando breves comentarios sobre el tratamiento, se extendió rápidamente.

En torno a la figura de Robert Picault se creó una leyenda, por considerárselo el inventor de la técnica del transporte (*transposition, transfer*), es decir, el traspaso de la capa pictórica desde un soporte de madera a un lienzo. El procedimiento, que comenzó a practicarse alrededor de 1750, fue considerado un invento prodigioso que, en sus comienzos, se mantuvo como un secreto celosamente custodiado. Venía a dar respuesta al recurrente problema de los tableros carcomidos por insectos, que ponían en serio riesgo la estabilidad de muchas obras maestras sobre todo, del Renacimiento. El caso de la restauración de *La Carità* de Andrea del Sarto resultó emblemático y catapultó a Picault hacia la fama, al exhibirse públicamente en el Palacio de Luxemburgo en octubre de 1750 los restos apolillados de la tabla, junto a la imagen transferida a un lienzo, sin daños aparentes. A pesar de que el procedimiento había surgido en Nápoles, —donde se habían practicado numerosos arranques de frescos (*stacco y strappo*)—,⁵ el método fue atribuido cándidamente a Picault, seguramente impulsado por el orgullo nacionalista.

En un sentido amplio, la contribución de Étienne viene a completar honrosamente, la monumental obra de Alessandro Conti, *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*,⁶ el texto más reconocido a la fecha sobre la historia de la restauración de obras de arte. De particular interés resulta observar las dificultades que encontraron los traductores de ambos libros respecto al significado de los términos propios de la disciplina. La traductora Helen Granville, con mucho acierto, conservó el *corpus* esencial de los términos que, con naturalidad, recogió Conti de

5 El *stacco* es la técnica que retira del muro la capa pictórica junto con el *intonaco* (última capa de la preparación). El *strappo*, es cuando se remueve únicamente la película de pintura.

6 Alessandro Conti. *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*. Oxford, Elsevier, Butterworth-Heinemann, 2007 [1988].

la preceptiva italiana, en el convencimiento de que no existen palabras y significados directamente equivalentes.⁷ La propia Étienne (que supervisó la traducción), coincide en seguir el mismo criterio para la versión inglesa de su libro, cuya edición original en francés, data de 2012.⁸ La referencia viene a confirmar el desorden que arrastra la conservación-restauración respecto al vocabulario, a su falta de precisión y a los variados significados que se presentan, según el idioma que se hable. Más que un reproche concerniente a la certeza y claridad de los términos, se trata de tomar conciencia del problema, puesto que las palabras reflejan conceptos y son, precisamente las palabras, las que se utilizan para construir criterios, redactar códigos y describir los variados fenómenos en torno al patrimonio. A propósito, no es ninguna novedad lo que ha sucedido en América latina, donde se han injertado o mal traducido numerosos términos, sobre todo del inglés al léxico en español.⁹

No hay duda que el lenguaje de la conservación-restauración tiene implicaciones teóricas, históricas, sociales, culturales y políticas. Revela distintas visiones de la profesión, muchas veces opuestas o en conflicto, comenzando por la definición del lugar de trabajo. Al respecto, el texto compara dos casos emblemáticos: el *atelier* en la tradición francesa y el *laboratory* en el actual contexto anglosajón. Según Étienne, *atelier* denota una concepción más cercana al humanismo, que considera a la restauración como un arte subjetivo de interpretación. Contrariamente, *laboratory* apunta a describir a la conservación-restauración como una actividad científica y objetiva que se lleva a cabo en instalaciones especiales con normas analíticas rigurosas. Sea cual fuere la denominación del lugar de trabajo –*atelier*, *laboratory*, *workshop*, *studio*, taller u otros–, hoy en día hay consenso en que estos términos no condicionan la naturaleza de las intervenciones propiamente dichas, sino que representan una discusión acerca del espíritu de la profesión y también, expresan (veladamente), un estado de deliberación acerca de la falta de reciprocidad entre las disciplinas.

7 Alessandro Conti. *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milano, Electa, 1988.

8 Noémie Étienne. *La Restauration des peintures à Paris (1750-1815). Pratiques et discours sur la matérialité des oeuvres d'art*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

9 Ana Calvo. *Conservación y restauración: Materiales, técnicas y procedimientos. De la A, a la Z*. Madrid, Ediciones del Serbal, 2003.