

TAREA

2

Anuario del Instituto de Investigaciones
sobre el Patrimonio Cultural

Año 2, octubre de 2015

DOSSIER

Diez años de TAREA en la
Universidad Nacional de San Martín.
Trayectorias y desafíos

En este número

Marco Ciatti

Antonio Sgamellotti *et al.*

Gabriel Peluffo Linari

Damasia Gallegos

Ricardo Ibarlucía

Teresa Vicente Rabanaque

Federico Eisner Sagüés

Arianne Vanrell Vellosillo *et al.*

Juan Suriano

Ana María Morales

Alessandro Armato

Jean-Pierre Cometti



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



UNSAM
EDITA

ISSN 2469-0422

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

Rector: Carlos Ruta

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL

Decano: Néstor Barrio

Secretaría de Coordinación Ejecutiva: Laura Malosetti Costa

Director Ejecutivo: Amira Russell

Secretario de Investigación y Transferencia: Fernando Marte

Coordinadora Académica: Rocío Boffo

Consultor: Fernando Devoto

Directora del Centro TAREA: Damasia Gallegos

TAREA

ISSN 2469-0422

Director: Néstor Barrio, Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Coordinadora Editorial: Anne Gustavsson

Editor responsable: Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural

Redacción: Benito Quinquela Martín 1784, CABA (C129ADI), Argentina

www.unsam.edu.ar/institutos/tarea

anuario.tarea@gmail.com

Tel / Fax: 1143014056

Domicilio legal: Yapeyú 2068, San Martín (B1650BHJ), Argentina

Diseño: Ángel Vega

Edición digital: María Laura Alori

Corrección: Javier Beramendi

COMITÉ EDITORIAL

Fernando Devoto
Damasia Gallegos
Diego Fernando Guerra
Anne Gustavsson
Laura Malosetti Costa
Fernando Marte
Ana María Morales
Juan Ricardo Rey
María Ángela Silveti
Marcos Tascón
Carolina Vanegas Carrasco

COMITÉ ACADÉMICO

Rocío Bruquetas, Instituto del Patrimonio Cultural de España, España
Marco Ciatti, Opificio delle Pietre Dure, Italia
José Emilio Burucúa, Universidad Nacional de San Martín, Argentina
Tom Learner, Getty Conservation Institute, Estados Unidos
Natalia Majluf, Museo de Arte de Lima, Perú
Jacques Revel, École des hautes études en sciences sociales, Francia
Susana Romanos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Antonio Sgamellotti, Università degli Studi di Perugia, Italia
Gabriela Siracusano, CONICET-Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina

EDITORIAL

Néstor Barrio

7

DOSSIER

9

DIEZ AÑOS DE TAREA EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN. TRAYECTORIAS Y DESAFÍOS

El proyecto de conservación de la *Puerta del Paraíso*

10

Una nueva frontera en la restauración de los broncees

Marco Ciatti

Cuando la ciencia se encuentra con el arte

20

La experiencia MOLAB® en el estudio no invasivo *in situ*

Antonio Sgamellotti, Bruno G. Brunetti y Costanza Miliani

Patrimonio Cultural y espacios de la memoria en América Latina

36

Gabriel Peluffo Linari

De 2004 a 9001. Diez años que se multiplican por mil

44

Damasia Gallegos

OTROS ARTÍCULOS

53

La escena del crimen. Atget y la fotografía surrealista

54

Ricardo Ibarlucía

Los criterios en conservación y restauración del siglo XX, en el contexto mediterráneo, a las puertas del nuevo siglo

74

¿Idoneidad o necesidad de redefinición?

Teresa Vicente Rabanaque

Promesas de resultados y expectativas interdisciplinarias en la caracterización de materiales artísticos orgánicos coloniales

108

Federico Eisner Sagüés

Propuestas para el análisis de colecciones de arte a través de metodologías y herramientas computacionales

136

Arianne Vanrell Vellosillo, Fernando Sancho Caparrini, Juan Luis Suárez y Alicia Sánchez Ortiz

El Bicentenario de la Revolución de Mayo y los discursos públicos sobre la historia	154
Juan Suriano	

AVANCES DE INVESTIGACIÓN 173

Papel, pergamino y seda	174
El uso de la humectación controlada aplicado a tres casos de restauración	
Ana María Morales	

Monstruos desde el sur	188
La construcción de la neofiguración como tendencia artística en Latinoamérica	
Alessandro Armato	

LECTURAS 201

Filosofía(s) de la restauración	202
Jean-Pierre Cometti	

IN MEMORIAM 233

Héctor Schenone	
José Emilio Burucúa y Lucio Burucúa	

RESEÑAS 241

► **LIBROS**

“Cómo sucedieron estas cosas”. Representar masacres y genocidios, de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski	242
Fabian Campagne	

Science and Art, the Painted Surface, de Antonio Sgamellotti, Brunetto G. Brunetti y Constanza Miliani (eds.)	247
Marcos Tascón	

Ejercicio Plástico. La reinención del muralismo, de Néstor Barrio y Diana Wechsler (eds.) 249
Silvia Dolinko

► CONGRESOS

III Encuentro de Instituciones con Fondos Antiguos y Raros. Una aproximación a la arqueología del libro. Buenos Aires, 13 al 15 de abril del 2015 253
María Ángela Silveti

► EXPOSICIONES

José Gil de Castro, pintor de libertadores. Lima, 22/10/2014 al 22/2/2015 258
Ricardo Kusunoki Rodríguez

Collivadino: Buenos Aires en construcción. Buenos Aires, 22/7 al 22/9/2013 263
María Filip

Collivadino: Buenos Aires en construcción. Buenos Aires, 22/7 al 22/9/2013 268
María Lía Munilla Lacasa

Italian Futurism 1909-1944. Reconstructing the Universe. Nueva York, 21/2 al 1/9/2014 274
Néstor Barrio

Le Parc Lumière. Buenos Aires, 12/7 al 6/10/2014 280
Ana María Battistozzi

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS 285

Editorial

Diez años de TAREA en la Universidad Nacional de San Martín: legado, realización y proyecto

Néstor Barrio

Durante el año 2014 el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural TAREA buscó conmemorar y reflexionar sobre los últimos diez años de vida institucional desde su incorporación en la Universidad Nacional de San Martín. Dentro de este marco, se llevó a cabo en Buenos Aires el 7, 8 y 9 de octubre de 2014 el Seminario Internacional “Patrimonio y Conservación: trayectorias y desafíos”, un evento que reunió a destacados especialistas internacionales de Francia, Italia, México y Uruguay, así como a reconocidas personalidades del periodismo, ministros y funcionarios del área cultural, directores de museos, historiadores, científicos y conservadores. La presencia de todos ellos, sumada al numeroso público que asistió a las tres jornadas, representa un generoso reconocimiento a nuestra labor y un poderoso estímulo para continuar el trabajo y profundizar las metas de la institución. En este número del Anuario presentamos un dossier que incluye algunas de las contribuciones presentadas en este Seminario.

Los momentos de conmemoración tienen el potencial de iluminarnos sobre el devenir institucional, al ponerlos en diálogo con los caminos emprendidos. A continuación, presentaremos un breve recorrido por la génesis de TAREA y los logros y desafíos de esta última década dentro del ámbito universitario.

Con la incorporación del Taller TAREA a la Universidad Nacional de San Martín en 2004, y su posterior transformación en Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural en 2011, se confirió renovada vitalidad a una de las iniciativas más valiosas de la vida cultural del país. Esta empresa ya ha recorrido un período de 28 años desde su fundación en 1987, por lo que su continuidad vino a demostrar que el proyecto representa los logros de un contexto generacional, integrado por varias unidades generacionales, admirablemente representadas por Héctor Schenone y José E. Burucúa, a los que se suman los actuales integrantes. Sin duda, TAREA encarna un proyecto virtuoso que se ha sostenido para garantizar la excelencia y para impulsar las necesarias innovaciones que impone el desarrollo tecnológico y científico.

Recordemos que TAREA ejecutó el rescate del núcleo principal del arte colonial argentino en los años noventa. Desde entonces ha liderado las investigaciones en pos de crear nuevos conocimientos, hoy fundamentales para interpretar buena parte de la historia material del arte latinoamericano. En esta línea cabe mencionar: el trabajo pionero de Alicia Seldes en la identificación de los pigmentos y materiales de la pintura andina de los siglos XVII y XVIII; las conclusiones del proyecto Gil de Castro en colaboración con Chile y Perú, que explican las prácticas artísticas en el momento de la transición entre el viejo régimen colonial y la nacientes repúblicas sudamericanas del siglo XIX y las técnicas de ejecución y los novedosos procedimientos empleados en el mural *Ejercicio Plástico* y otras obras fundamentales del muralismo histórico argentino como las *Lunetas de Galerías Pacífico*, hoy trasladadas al Museo del Libro y de la Lengua.

En los últimos años, el Instituto extendió su actuación fuera del taller de Barracas, conformando equipos externos para atender las problemáticas *in situ*. El proyecto de rescate de la documentación en el Archivo General de la Nación y la restauración de las pinturas murales de la Parroquia de San Miguel, en el centro porteño, constituyen claros ejemplos de la esa expansión. Próximamente, la institución se propone fundar el Centro de Conservación, Catalogación e Investigación de Archivos y Fondos Bibliográficos Especiales, a fin de generar vínculos y optimizar la catalogación, comunicación y criterios de conservación entre las bibliotecas y archivos de la Universidad y aquellos que se han incorporado mediante convenios.

Con su nuevo edificio en el Campus Miguelete, TAREA está destinado a consolidarse como el gran instituto de conservación del país inserto en la vida universitaria y al servicio de los grandes proyectos de preservación del patrimonio nacional.

TAREA

DOSSIER

**Diez años de TAREA
en la Universidad Nacional
de San Martín.
Trayectorias y desafíos**



**UNSAM
EDITA**

DOSSIER / ARTÍCULO

Ciatti, Marco (2015). "El proyecto de conservación de la *Puerta del Paraíso*. Una nueva frontera en la restauración de los bronce", *TAREA*, 2 (2), pp. 10-18.

RESUMEN

En este artículo, se aborda la larga historia que ha hecho del proyecto de preservación de la *Puerta del Paraíso* del Baptisterio de Florencia, uno de los más completos proyectos de investigación del Opificio delle Pietre Dure, el cual ha suscitado continuas innovaciones técnicas y metodológicas, revolucionando los sistemas tradicionales de restauración de obras en bronce dorado.

Palabras clave: *Opificio delle Pietre Dure, Puerta del Paraíso, restauración, bronce dorado, Lorenzo Ghiberti*

ABSTRACT

In this article the author presents the long and extensive background and history of the preservation project concerning the Florence Baptistery's *Gate of Paradise* arguing that it has turned out to be one of the most complete research projects of the Opificio delle Pietre Dure. The project has brought forward continuous technical and methodological innovations which have revolutionized traditional restoration systems applied to works in gilded bronze.

Key words: *Opificio delle Pietre Dure, Gate of Paradise, restoration, gilded bronze, Lorenzo Ghiberti*

Recibido: 3 de octubre de 2014

Aprobado: 15 de noviembre de 2014

El proyecto de conservación de la *Puerta del Paraíso*¹

Una nueva frontera en la restauración de los broncees

Marco Ciatti²

El Baptisterio de San Giovanni de Florencia representa uno de los monumentos símbolo de la ciudad y de su identidad histórica y religiosa. Según los escritores medievales, fue construido sobre un templo romano anterior; en efecto, en el sótano y en la vecindad inmediata, se han encontrado restos arqueológicos con pisos de mosaico de ese período. Desde el punto de vista religioso, en la Edad Media y el Renacimiento todos los ciudadanos florentinos eran bautizados en este baptisterio que asumía, por eso, un particularísimo valor cívico e identitario: en efecto, aparece con frecuencia en muchas representaciones artísticas como el símbolo mismo de la ciudad. Siguiendo la costumbre de ese tiempo, las corporaciones de Artes y Oficios asumían el patrocinio de los principales monumentos públicos de la ciudad y, como los *sponsors* modernos, competían en la magnificencia de sus encargos artísticos: el Baptisterio fue patrocinado por el rico y poderoso Arte di Calimala, gremio compuesto por comerciantes que operaban a nivel internacional. Por estas razones, el Baptisterio florentino,

1 La traducción estuvo a cargo de Gerardo Losada.

2 Opificio delle Pietre Dure, Florencia.

entre la Edad Media y el Renacimiento, gozó del beneficio de los encargos más importantes de la ciudad de Florencia.

El Baptisterio de San Giovanni tiene tres puertas de acceso: entre 1330 y 1336, Andrea Pisano realizó por encargo la primera puerta de bronce, con la colaboración de fundidores venecianos. Al principio del siglo XV, el Arte de Calimala decidió invertir una gran cantidad de recursos económicos para realizar las otras dos puertas de bronce. La primera fue la actual puerta norte que, como resultado del célebre concurso de 1401, fue otorgada a Lorenzo Ghiberti, quien trabajó en ella hasta 1424, y recibió inmediatamente después el encargo de la segunda, la cual, según Vasari, Miguel Ángel denominó “del Paraíso” por su belleza. Lorenzo Ghiberti había recibido una formación de orfebre, pero la cultura artística de la época todavía no había determinado una clara separación entre las diferentes artes y, mucho menos, una distinción jerárquica entre las artes mayores y menores, como ocurrirá solo en el siglo XVI. Las capacidades técnicas manifestadas en las complejas fases del trabajo de los metales, la extraordinaria calidad de las invenciones artísticas y el refinamiento de la ejecución, digna de una pieza de joyería, convirtieron a Ghiberti en uno de los puntos de referencia de la actividad artística florentina en la primera mitad del siglo XV. La realización de las dos puertas, en efecto, representaba la empresa artística más complicada, desde un punto de vista tecnológico – piénsese solo en la fundición en una sola pieza de las hojas de las puertas de 5,20 metros – y la empresa más costosa desde el punto de vista económico. Durante el trabajo con las dos puertas, Lorenzo Ghiberti recibió la colaboración de expertos fundidores y artistas, estos últimos principalmente en la fase del repulido del bronce. La obra de las dos puertas, por tanto, fue una especie de “escuela” para muchos otros artistas importantes, entre los cuales encontramos a personalidades como Donatello, Michelozzo, Luca della Robbia, Benozzo Gozzoli, Bernardo Cennini. La *Puerta del Paraíso* fue realizada entre 1425 y 1452, y representó una innovación decisiva desde el punto de vista de la composición y el estilo. De hecho, la confirmación definitiva del Renacimiento le hizo abandonar la estructura compuesta de tableros cuadrilobulados góticos, presentes en las dos puertas anteriores, a favor de las diez escenas rectangulares más amplias, más adecuadas a la representación unitaria y en perspectiva del espacio, según los nuevos cánones artísticos. La *Puerta del Paraíso* tiene, entonces, diez paneles con historias del Antiguo Testamento y cuarenta y ocho relieves menores, con cabezas y figuras enteras de profetas y sibilas, incluido también el autorretrato de Ghiberti. Todos estos relieves fueron dorados con la técnica de la amalgama de mercurio y firmemente encajados en la estructura de las hojas de bronce.

Con el paso de los siglos, ya sea por la acumulación de la suciedad, ya sea por un cambio de los gustos, se prefirió ocultar el dorado bajo una pátina oscura completa que permaneció hasta 1948. Durante la Segunda Guerra Mundial, en efecto, la puerta fue desmontada y en 1943 se la trasladó a un depósito más seguro. Al terminar el conflicto fue limpiada por el restaurador Bruno Bearzi, con el asesoramiento de los expertos más importantes de la época, y se sacó nuevamente a luz el antiguo dorado. En 1966, la inundación en Florencia golpeó duramente el Baptisterio: la violencia de la corriente abrió la puerta e hizo que se golpeará repetidamente hasta provocar el desprendimiento de seis de los diez paneles, los cuales quedaron sumergidos en el lodo. Más tarde, fueron limpiados y nuevamente montados con un ingenioso sistema de tornillos insertos en la parte trasera, de manera que consintiera en el futuro un desmontaje más simple.

En los años siguientes, la contaminación ambiental, la suciedad y una serie peligrosa de fenómenos químicos, especialmente la formación de óxidos inestables en la interfaz entre el bronce y la lámina de oro que pueden causar microdesprendimientos del dorado y del mismo modelado, crearon una considerable preocupación por la conservación futura de la puerta. Se trata de uno de los problemas más difíciles aún no resueltos y está relacionado con la contaminación atmosférica, que afecta a todas las obras de bronce y piedra colocadas al aire libre en nuestras ciudades.

En 1979, el Opificio delle Pietre Dure (OPD), entonces dirigido por Umberto Baldini, recibió el encargo de estudiar el problema y desarrollar un proyecto de conservación. Con este fin, se desmontó uno de los seis paneles que se había desprendido en 1966 y se lo llevó al laboratorio para realizar todos los estudios e investigaciones necesarias. Se iniciaba así una larga historia que ha hecho del proyecto de preservación de la *Puerta del Paraíso* uno de los más completos proyectos de investigación del OPD, el cual ha suscitado continuas innovaciones técnicas y metodológicas, revolucionando los sistemas tradicionales de restauración de obras en bronce dorado. Todo esto ha sido posible gracias a la capacidad del Sector de Restauración de Bronces, dirigido por Loretta Dolcini y luego por Annamaria Giusti, y por la continua y constante cooperación del Laboratorio Científico interno y por la ayuda de muchos institutos de investigación del *Consiglio Nazionale delle Ricerche* o Consejo Nacional de Investigaciones (CNR) y la Universidad. Por estas razones, el proyecto de restauración de la *Puerta del Paraíso* no ha concluido, ni siquiera después de su reubicación en el Museo dell'Opera del Duomo en 2012, sino que aún continúa con innovadores sistemas de monitoreo.

En una primera fase del proyecto (1979-1990), se desmontaron los seis tableros desprendidos en 1966 y se implementó un primer sistema

de restauración. La superficie de las placas había sido atacada por los óxidos inestables mencionados, pero también por la suciedad, por el empleo, en antiguas intervenciones, de ácidos agresivos, por daños mecánicos (raspaduras y abrasiones) producidos por el hombre y por microfisuras. La observación de los paneles en el laboratorio permitió también iniciar un estudio técnico a fondo para reconstruir las modalidades técnicas utilizadas por Ghiberti en las diversas etapas de la elaboración: preparación de los modelos de cera, fusión, pulido, dorado, inserción de los relieves en la estructura de las dos hojas de la puerta. El Laboratorio Científico del OPD puso a punto un sistema de lavado y neutralización de los óxidos inestables mediante inmersión y lavado en piletas con Sal de Rochelle. El resultado obtenido en el tablero con las *Historias de José y Benjamín*, presentado por Baldini en el catálogo de la muestra de restauración de 1982, "Método y ciencia. Operación e investigación en la restauración", o en el de la *Creación de Adán y Eva* fue absolutamente positivo y demostró que se había identificado un método de intervención apropiado. Sin embargo, estos resultados no podían considerarse inalterables, porque la exposición al aire libre desencadenaría nuevamente el fenómeno corrosivo. Por esto, a medida que los seis primeros paneles eran restaurados, fueron exhibidos en el Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, en vitrinas que tenían nitrógeno en vez de aire, teniendo cuidado de mantener la humedad relativa cerca de cero para inhibir nuevos fenómenos de oxidación.

La recuperación del brillo y la solidez de la superficie dorada de los relieves era parte de una empresa más amplia, realizada entonces por el OPD y el mundo de los estudios histórico-artísticos, cuyo objetivo era poner de manifiesto y poner en valor el uso de la policromía en la gran escultura renacentista, a menudo deliberadamente ocultada en los siglos posteriores. En este contexto, se destacan las intervenciones contemporáneas de restauración, por ejemplo, del *Monumento de Baldassarre Cossa*, de Donatello, también en el Baptisterio de Florencia, que reveló un hermoso dorado con amalgama de mercurio; de la *Incredulidad de Santo Tomás*, de Verrocchio, en Orsanmichele, con el dorado de la aureola; del *San Marcos* de mármol, de Donatello (Orsanmichele), del que se removió la tardía pátina oscura imitación bronce; o, bien, del *Amor-Atis*, de Donatello (Museo del Bargello), y del *San Mateo*, de Ghiberti (Orsanmichele), que, bajo la pátina, han revelado numerosos detalles dorados.

La imposibilidad de conservar adecuadamente la *Puerta del Paraíso* al aire libre, en su ubicación original, aspecto este teóricamente siempre deseable, condujo en 1990 a la penosa decisión de retirar la puerta entera para llevarla al laboratorio, con vistas a completar la restauración y

reemplazarla con una copia, que fue posible realizar gracias a la existencia de un duplicado de yeso de la puerta en la Academia de Bellas Artes, resultado de un calco de 1772, y a la generosidad de un mecenas japonés, Choichiro Motoyama. Sin embargo, las normas de seguridad modernas hacen imposible realizar un dorado con amalgama de mercurio, y el dorado galvánico que se efectuó no presenta la misma calidad del antiguo.

Mientras tanto, el laboratorio del OPD estaba equipando una gran sala para dar cabida a las dos grandes puertas que, debido a su peso total de casi ocho toneladas, requerían sistemas de mordazas y bombas hidráulicas para ser movidas con seguridad durante las diferentes etapas de la restauración. Así comenzaron los estudios e investigaciones sobre la técnica y la restauración de las dos hojas estructurales en bronce no dorado para lograr extraer los cuatro paneles que nunca habían sido separados de la puerta. Muchos detalles técnicos fueron descubiertos en las dos hojas, e incluso el curioso detalle histórico de que la estructura interna, que no iba a ser visible, había sido empleada por el taller de Ghiberti como superficie de pruebas para la acuñación de la moneda florentina, el fiorino, que era asignada periódicamente por la República florentina a un taller artístico. Después de un período de suspensión de las actividades debido a otros compromisos operativos más urgentes y a la necesidad de equipos nuevos y complejos, comenzó la segunda fase del proyecto (1996-2001), en la que el laboratorio del OPD se aplicó especialmente a la difícil y peligrosa extracción de los cuatro tableros mencionados y de los cuarenta y ocho relieves menores, que requirieron muchos años de trabajo y la colaboración de expertos e ingenieros de distintas proveniencias. Las piezas separadas gradualmente, entre las cuales estaban los cuatro grandes paneles, fueron tratadas con el sistema de limpieza ya explicado y fueron mantenidas bajo nitrógeno, ya sea en la sala de exposición, ya sea en el laboratorio.

En esos años, gracias a la colaboración de un instituto especializado del CRN italiano, el Instituto de Física Aplicada “Nello Carrara” de Florencia (IFAC-CNR), se había puesto a punto y aplicado la técnica de limpieza con láser de las esculturas de piedra, como en el caso del *Pulpito* de Prato, de Donatello. Los investigadores, tras un complejo proceso de investigación y experimentación, desarrollaron un nuevo tipo de láser que podía trabajar bien en una superficie reflectante como el bronce dorado, sin causar daño y sin calentar la superficie. Verificada la viabilidad del proceso, se decidió comparar los resultados obtenidos mediante el método anterior, basado en la Sal de Rochelle, con los que se conseguían mediante este nuevo láser. La perfecta homogeneidad estética así obtenida orientó a proseguir la intervención de limpieza con esta nueva técnica sin insistir en los intentos de separación completa de los

relieves. Se inició así una tercera fase del proyecto, basada en el empleo de esta tecnología innovadora, puesta a disposición por la implementación lograda por la firma EL.EN., que también permitió reducir el nivel invasivo de la intervención de restauración: en efecto, la mayor parte de los cuarenta y ocho relieves menores, que incluyen el autorretrato de Ghiberti, no fue desprendida y fue limpiada con láser.

En el período de pausa mencionado y luego, al mismo tiempo que se trabajaba con la *Puerta*, hubo muchas otras restauraciones en grandes esculturas de bronce desarrolladas por el OPD, y todas estas pudieron beneficiarse, en mayor o menor medida, por las innovaciones resultantes del proyecto de la *Puerta del Paraíso*. Entre estas, recordemos brevemente el *Hércules y Anteo*, de Bartolomeo Ammanati, de la fuente de la Villa di Castello; *Judit*, de Donatello (Palazzo Vecchio); el *San Juan Bautista*, de Lorenzo Ghiberti, y la *Incredulidad de Santo Tomás*, de Andrea del Verrocchio, de la Iglesia de Orsanmichele; el *Capitel*, de Donatello y Michelozzo, del púlpito de la Catedral de Prato, con un dorado sacado a luz en la restauración; la *Decapitación de Juan el Bautista*, de Vincenzo Danti, en el mismo Baptisterio de Florencia; *San Mateo* de Ghiberti, también en Orsanmichele; el *Amor-Atis*, de Donatello, en el Bargello.

Completada la limpieza y manteniendo los paneles protegidos bajo nitrógeno, comenzó luego la cuarta fase del proyecto, dedicada al montaje de los paneles en las hojas, operación muy delicada y compleja, que exigió nuevos estudios y ensayos técnicos. La presión controlada, lograda con una adecuada y sofisticada maquinaria, se asociaba al control constante de los restauradores y a la reutilización de las cuñas de bronce originales, utilizadas en su momento por el taller de Ghiberti con el mismo propósito. En el friso perimetral, algunas dificultades relacionadas con la naturaleza del alvéolo y con el deseo de asegurar una mejor reversibilidad a la intervención, llevaron a desarrollar soportes intermedios de fibra de carbono sobre la base de calcos de los asientos, que permitieron un sistema de rearmado más moderno.

A esa altura, la restauración de la *Puerta del Paraíso* podía considerarse concluida. Entonces comenzaron los estudios e investigaciones para los pasos siguientes: transporte de la puerta al Laboratorio del OPD, en el Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, su montaje en el interior de una vitrina especial, fabricada por una empresa especializada, que debía proporcionar un sistema que permitiera el movimiento interno de las dos hojas y el control del microclima, la siguiente fase de monitoreo y de conservación preventiva. Dada la imposibilidad de desarrollar un sistema capaz de mantener bajo nitrógeno la puerta entera debido a su tamaño colosal, los científicos expertos, internos y

externos, llevaron a cabo un experimento con muestras reales de algunos sistemas protectores alternativos al nitrógeno. Al final, se eligió el método consistente en un flujo continuo de una lámina de aire completamente purificado y seco sobre la superficie de la puerta; para el monitoreo, se prepararon dos sondas y un innovador sistema óptico, que debía grabar cada mínima variación de la superficie ocasionada por el resurgir de las sales. Después de todo esto, en el verano de 2012, se realizó de noche el transporte de las ocho toneladas de la *Puerta del Paraíso* con un complejo sistema técnico de protección, que incluía las mordazas que se utilizaron para el movimiento de las hojas, desarrollado conjuntamente por los restauradores del OPD, por un ingeniero especializado y por técnicos de la Opera di Santa María del Fiore. Las dos puertas, firmemente ancladas en dos transportadores contruidos en torno a ellas, dejaban el laboratorio; primero, con un desplazamiento controlado y manual; luego, por medio de una potente grúa y un medio de transporte apropiado. Al mismo tiempo, en el Museo dell'Opera di Santa María del Fiore, se había preparado un gran andamiaje para levantar las dos puertas y sostenerlas mientras la vitrina especial era montada a su alrededor. Una vez de pie, las dos hojas fueron liberadas de la estructura que las sostenía y de las protecciones, y comenzaron a mostrar el esplendor de su significación artística. Los últimos retoques por parte de los restauradores se llevaron a cabo antes del cierre de la urna y el comienzo de la etapa de conservación preventiva de la puerta misma, que aún continúa. En efecto, como ya se ha mencionado, después de la fiesta de inauguración de la *Puerta del Paraíso*, se inició inmediatamente su complejo monitoreo continuo con el cual aún estamos comprometidos y que prevé, en su procedimiento, revisiones periódicas entre las entidades involucradas (OPD, Opera di Santa María del Fiore y CNR).

El resultado obtenido y el general aprecio por la labor realizada, demostrado por la exhibición de placas individuales de la *Puerta* en numerosas exposiciones en el extranjero, significaron que, inmediatamente después de la reubicación de la *Puerta del Paraíso*, el OPD haya sido comisionado por la Opera di Santa María del Fiore para la intervención de restauración en la *Puerta Norte* de Lorenzo Ghiberti, la primera que este realizó. Gracias a la experiencia alcanzada y a las innovaciones tecnológicas y con el apoyo financiero de la misma Opera, contamos con completar la restauración en poco más de dos años para tenerla lista en ocasión de la inauguración de la nueva organización del Museo, programada para noviembre de 2015. Un nuevo desafío está en marcha, y me complace presentar aquí una imagen de los extraordinarios resultados que se están obteniendo mediante la limpieza con láser en las partes

doradas y mediante la limpieza mecánica y, a veces, con el uso de solventes con soportes semirrígidos en las partes de bronce.

La investigación y la operatividad, entonces, constituyen la actividad central del Opificio delle Pietre Dure, conjuntamente con la formación de nuevos restauradores para una siempre mejor conservación del patrimonio artístico.

Colofón

La restauración fue realizada por el Opificio delle Pietre Dure, bajo la dirección de los superintendentes: Umberto Baldini, Anna Forlani Tempesti, Antonio Paolucci, Giorgio Bonsanti, Cristina Acidini, Bruno Santi, Isabel la Lapi, Cristina Acidini *ad interim* y Marco Ciatti.

La dirección de la obra estuvo a cargo de los funcionarios del OPD: Loretta Dolcini y Annamaria Giusti.

La restauración fue realizada por los restauradores del Sector de la Restauración de Bronces del OPD: Fabio Burrini y Paolo Nencetti, y ahora Stefania Agnoletti y Annalena Brini, con la colaboración de restauradores externos, ex alumnos del OPD: Ludovica Nicolai, Nicola Salvioli, Davide Angellotto.

La conservación preventiva fue asegurada por el Sector de Climatología y Conservación Preventiva del OPD: Cristina Danti y Roberto Boddi.

Las investigaciones científicas fueron realizadas por el Laboratorio Científico del OPD, primero con Mauro Matteini y Arcangelo Moles, y luego con Daniela Pinna, Simone Porcinai y Andrea Cagnini, y algunos institutos de investigación del CNR florentino, como el Instituto de Física Aplicada “Nello Carrara” (IFAC)-CNR de Florencia, con Salvatore Siano, el Instituto para la Conservación y Valorización de los Bienes Culturales (ICVBC) del CNR y la Universidad de Bologna.

Documentación fotográfica: Laboratorio Fotográfico OPD.

DOSSIER / ARTÍCULO

Sgamellotti, Antonio; Brunetti, Bruno G. y Miliani, Costanza (2015). "Cuando la ciencia se encuentra con el arte. La experiencia MOLAB® en el estudio no invasivo *in situ*", *TAREA*, 2 (2), pp. 20-35.

RESUMEN

El MOLAB® es un laboratorio móvil dotado de instrumentos para efectuar investigaciones no invasivas *in situ* en obras de arte mediante técnicas espectroscópicas. El estudio de las pinturas antiguas, modernas y contemporáneas, así como las esculturas antiguas y modernas, y también los manuscritos miniados, son algunos ejemplos de la actividad desarrollada en los últimos diez años por esta infraestructura única en su género. El abordaje multitécnico que caracteriza al MOLAB® permite obtener informaciones sobre los materiales constitutivos, la técnica de ejecución y el estado de conservación del objeto examinado sin necesidad de extracción de muestras y de desplazamiento de la obra. En este trabajo presentamos ejemplos de investigaciones *in situ* y de integración con investigaciones en el laboratorio: en ellas se pone de manifiesto el grado de compenetración e inseparabilidad que existe entre ciencia y arte en el estudio y en la conservación de patrimonio artístico.

Palabras clave: *espectroscopia, patrimonio artístico, pintura, escultura*

ABSTRACT

MOLAB® is a mobile laboratory equipped with instruments designed to carry out not invasive *in situ* research in artworks by means of spectroscopic technique. The study of ancient, modern, and contemporary paintings, as well as ancient and modern sculptures, and illuminated manuscripts, are some examples of the activity in the last ten years of this unique infrastructure.

The multi-technique approach that characterizes the MOLAB® allows to get information on the constituent materials, the execution technique and the state of conservation of the examined object without the need of sampling and displacement of the artwork. In this work we present examples of research *in situ* and its integration with investigations in the laboratory: in them it is highlighted the degree of insight and inseparability that exists between science and art in the study and conservation of artistic heritage.

Key words: *spectroscopy, cultural heritage, painting, sculpture*

Recibido: 2 de febrero de 2015

Aprobado: 15 de abril de 2015

Cuando la ciencia se encuentra con el arte

La experiencia MOLAB® en el estudio no invasivo *in situ*¹

Antonio Sgamellotti²

Bruno G. Brunetti³

Costanza Miliani⁴

El MOLAB®

El laboratorio móvil MOLAB® nació hace diez años de la colaboración entre CNR-ISTM y el centro SMAArt de la Universidad de Perugia para ofrecer un servicio de diagnóstico no invasivo *in situ* sobre los materiales constitutivos de las obras de arte. La experiencia del MOLAB® se construyó con la participación en dos proyectos europeos quinquenales consecutivos (Eu-Artech 2004-2009 y CHARISMA 2009-2014), los cuales suministraron a las instituciones y museos de toda Europa la posibilidad de tener un acceso a un set de instrumentos espectroscópicos que operan con una modalidad no invasiva para obtener una caracterización completa de

1 La traducción estuvo a cargo de Gerardo Losada.

2 Accademia Nazionale dei Lincei, Centro SMAArt-Università di Perugia, CNR-ISTM, Perugia.

3 Centro SMAArt-Università di Perugia, CNR-ISTM, Perugia.

4 Centro SMAArt-Università di Perugia, CNR-ISTM, Perugia.

los productos artísticos. En el ámbito de esos proyectos, el MOLAB[®], después de una atenta evaluación de las recomendaciones recibidas de entes y museos de todo el continente, por parte de un comité científico europeo, se puso en contacto con las instituciones seleccionadas y realizó operaciones de diagnóstico no invasivo durante una semana en cada caso, al término de las cuales se consignaron los resultados a los promotores que poseen todavía la propiedad intelectual (figura 1). Recientemente el MOLAB[®] se ha convertido en infraestructura italiana del CNR manteniendo la *partnership* con el centro SMAArt y extendiéndola al Laboratorio Regional de Diagnósticos de los Bienes Culturales de Spoleto (www.diagnosticabeniculturali.it), con lo cual ha ampliado la oferta de las instrumentaciones no invasivas y ha creado una verdadera y auténtica fuerza de tareas –única en su género– para la tutela del patrimonio artístico. El enfoque multitécnico no invasivo, *in situ*, del cual el MOLAB[®] es a la vez pionero y alférez,⁵ es extremadamente importante en el sector de los bienes culturales –caracterizado por una fragilidad intrínseca unida al gran valor de las piezas– porque no solo elimina los riesgos vinculados con la extracción de material, que no siempre es practicable ni mucho menos aconsejable, sino también los que se generan en el transporte de un objeto particularmente precioso: muchas acechanzas –y todas imprevisibles– amenazan a las obras cuando abandonan su sede habitual, y la opción menos riesgosa es sin duda estudiarlas ahí donde se encuentran, sin crear riesgos adicionales. Lo que caracteriza por igual a todos los instrumentos del MOLAB[®] y que posibilita estudiar los objetos sin extraerles material es la interacción luz-materia desarrollada en la modalidad de reflexión, la única modalidad que permite un abordaje no invasivo, porque lo que se estudia e interpreta para llegar a los materiales constitutivos es la porción de la radiación reflejada y/o emitida por el objeto, después de haberlo irradiado con un una fuente de longitud de onda variable, según las informaciones que se desea obtener. Resulta evidente que, para recolectar el mayor número posible de datos y suministrar así una caracterización lo más verosímil posible del objeto investigado, es necesario disponer de un instrumental muy variado. El instrumental del que está dotado el MOLAB[®] cubre casi todo el espectro electromagnético y cada uno emplea un intervalo de longitud de onda específico que suministra información a nivel elemental o molecular y, en el interior de este último, distingue las diversas características estructurales; en particular, el MOLAB[®] dispone de espectrómetros

5 C. Miliani, F. Rosi, B. G. Brunetti y A. Sgamellotti. "In situ non-invasive study of artworks; the MOLAB multitechnique approach", *Accounts of Chemical Research*, Vol. 43, N° 6, 2010, pp. 728-738.



Figura 1. Ejemplos de estudios in situ desarrollados por el MOLAB®.

XRF, Raman, Mid-FTIR, Near-FTIR, difracción por rayos X, absorción y emisión UV-Vis-NIR, medición de los tiempos de vida e imaging de fluorescencia, perfilometría NMR, scanner multi-NIR, video microscopio, AFM. El abordaje MOLAB® de estudio no invasivo *in situ* de obras de arte se inicia habitualmente con técnicas de imaging, que permiten seleccionar áreas de particular interés en concordancia con las sugerencias y requisitos formulados por los historiadores del arte y por los restauradores que acompañan al equipo MOLAB® durante la sesión de análisis; la fase siguiente prevé análisis puntuales, comenzando por la identificación de los elementos químicos mediante XRF para continuar con técnicas de espectroscopia molecular como infrarrojo cercano y medio (MDI-, Near-FTIR) para identificar pigmentos inorgánicos y aglutinantes, y la absorción y emisión UV-VIS-NIR para los componentes orgánicos (colorantes). Además, en el caso de los materiales poco fluorescentes se emplea con éxito la espectrografía micro-Raman para identificar los componentes cromáticos, (p. ej. en cerámicas y manuscritos).

La elaboración de los datos recolectados es efectuada mediante un software open-source⁶ especial –MOVIDA (Mobile Visualization Data)– proyectado y realizado especialmente para satisfacer las exigencias específicas del archivado, visualización y análisis de los datos. El software MOVIDA permite reunir y visualizar los resultados de los estudios en cada uno de los puntos de la obra en que han sido efectuados, y hace posible comparar los resultados obtenidos y catalogarlos mediante diferentes criterios. Su presentación, decididamente user-friendly, permite su utilización por un público amplio y es un instrumento

⁶ www.ars-it.org.

formidable para el cotejo de datos y la construcción de una base de datos.⁷ El software MOVIDA es suministrado por el equipo MOLAB® a los conservadores, historiadores del arte y restauradores, al concluir la tarea de diagnóstico *in situ*.

La posibilidad de efectuar pesquisas no invasivas *in situ* es, entonces, no solo preferible para toda obra de arte sino irrenunciable, en particular para los productos artísticos constitutivamente más frágiles, en los cuales, para extraer información, el instrumento debe adaptarse al objeto y no al revés. Un claro ejemplo de esta tipología está representado por los manuscritos, a los cuales el MOLAB® ha dedicado especial atención, con un particular interés por aquellos pertenecientes al período mexicano precolonial⁸ y al islam.⁹ Sin embargo, efectuar el análisis *in situ* e interpretar las informaciones obtenidas no es simple y, en lo que atañe al conocimiento histórico, el MOLAB® está siempre secundado *in situ* por los especialistas en historia del arte, por los conservadores y por los restauradores de las obras estudiadas en cada caso, los cuales representan un punto de referencia imprescindible para contextualizar y dar sentido a las informaciones recogidas, para la interpretación de los datos es necesario tener una amplia base de datos a la cual recurrir para orientarse durante los análisis efectuados. Esta base de datos se va construyendo día a día con la actividad de investigación en el laboratorio que prevé, ya sea la realización de pinceladas de muestra, su caracterización no invasiva y la reelaboración de los datos, ya sea la investigación propiamente dicha de las propiedades fisicoquímicas de los materiales artísticos de cada época y de cómo estos varían, no solo en las diferentes épocas, sino en el paso de cada material a sistemas complejos como las pinturas o los manuscritos, donde coexisten en un equilibrio extremadamente delicado, con frecuencia en parte (o completamente) alterado.

7 A. Amat, C. Miliani y B. G. Brunetti. "Non-invasive multi-technique investigation of artworks: A new tool for on-the-spot data documentation and analysis", *Journal of Cultural Heritage* Vol. 14, 2013, pp. 23-30.

8 a) C. Miliani, D. Domenici, C. Clementi, F. Presciutti, F. Rosi, D. Buti, A. Romani, L. Laurencich Minelli y A. Sgamellotti. "Colouring materials of pre-Columbian codices: non-invasive *in situ* spectroscopic analysis of the Cospi Codex", *Journal of Archaeological Science*, Vol. 39, N° 3, 2012, pp. 672-679; b) B. Doherty, A. Daveri, C. Clementi, A. Romani, S. Bioletti, B. Brunetti, A. Sgamellotti y C. Miliani. "The Book of Kells: a non-invasive MOLAB investigation by complementary spectroscopic techniques", *Spectrochimica Acta Part A* Vol. 115, 2013, pp. 330-336; c) D. Buti, D. Domenici, C. Miliani, C. García Sáiz, T. Gómez Espinoza, F. Jiménez Villalba, A. Verde Casanova, A. Sabía de la Mata, A. Romani, F. Presciutti, B. Doherty, B. Brunetti y A. Sgamellotti. "Non-invasive investigation of a pre-Hispanic Maya screenfold book: the Madrid Codex", *Journal of Archaeological Science* Vol. 42, 2014, pp. 166-178.

9 C. Anselmi, P. Ricciardi, D. Buti, A. Romani, P. Moretti, K. Rose, B.G. Brunetti, C. Miliani y A. Sgamellotti. "MOLAB® meets Persia: Non-invasive study of an Islamic illuminated manuscript", *Studies in Conservation*, 2014, submitted.

Durante estos diez años de actividad, el MOLAB® tuvo la oportunidad de estudiar productos artísticos de todas las épocas a partir del arte antiguo en las obras, entre otros, de Giotto, Bernardo Daddi, Taddeo Gaddi, Benozzo Gozzoli, Filippo Lippi, Perugino, Rafael, Tiziano, Mantegna, Leonardo, Antonello da Messina, Caravaggio, Bronzino, Vasari, Piero della Francesca, Beato Angelico, Pietro da Cortona, Memling, Van Eyck, Durero, Jordaens hasta el arte moderno y contemporáneo con Van Gogh, Cézanne, Renoir, Munch, Boccioni, Liebermann, Mondrian, Picasso, Warhol, Rothko, Burri, Hoyland, Licini, Dottori, Pollock y las numerosas esculturas de Miguel Ángel, Donatello, Giambologna, Bernini, Pollaiuolo, Antelami, Canova, De Dominicis. Es también amplio el repertorio de los manuscritos miniados estudiados, entre los cuales se destaca el Libro de Kells, varios ejemplos de manuscritos medievales conservados en los Museos de Cambridge (UK), Porto (P) y en el monasterio de Putna (RO) y los trece manuscritos precoloniales actualmente conocidos: Codex Cospi (Biblioteca Universitaria, Bologna, I), Codex Zouche-Nuttal (British Museum, London, UK), Codex Tro-Cortesiano (Museo de América, Madrid, E), Codex Fejérváry-Mayer (National Museums Liverpool, UK), Codex Tudela (Museo de América, Madrid, E), Codex Laud, Codex Bodley, Codex Selen, Codex Selden Roll, Codex Mendoza conservados en la Bodleian Library di Oxford (UK), el Códice Borgia, el Códice Vaticano A y el Códice Vaticano B, conservados en la Biblioteca Apostólica Vaticana (V). A estos se añaden algunos ejemplos de manuscritos islámicos estudiados en el Museo Fitzwilliam de Cambridge (UK) y la Chester Beatty Library de Dublín (IRL). La peculiaridad del MOLAB® en el estudio de los materiales constitutivos de las obras de arte es doble y consiste, por un lado, en el empleo de instrumentales portátiles que permiten efectuar un estudio *in situ* anulando los riesgos vinculados al transporte de las obras y, por otro, en la modalidad de recolección de los datos –efectuado por reflexión– que permite el análisis de una manera enteramente no invasiva y evita, así, toda necesidad de extracciones y de riesgos vinculados con estas últimas.

Investigación *in situ*

La espectroscopia de reflexión, comparada con la tradicional, de transmitancia presenta algunas complicaciones interpretativas vinculadas a la modalidad de recolección: en efecto, es inevitable que en el paso de un instrumento de mesa de trabajo a uno portátil parte de las capacidades instrumentales se pierdan en beneficio de la admitida manejabilidad y

de la capacidad de obtener información sin tocar la superficie del objeto. Con los actuales instrumentos estas limitaciones están muy reducidas –en general, a la espectroscopia Raman y a la difracción con rayos X– y son fácilmente superables gracias a la integración de técnicas múltiples. En el caso de la espectroscopia Raman en su modalidad portátil, se observa una relación señal/ruido disminuida a causa de la falta de un objetivo de microscopio y de una elevada fluorescencia de fondo debida a la ausencia de set-up confocal; además, los vínculos del recorrido óptico disminuyen la resolución espectral; limitación esta que también afecta a la difracción con rayos X que presenta además tiempos de análisis largos. Una atención particular merece la espectroscopia de infrarrojo medio que no presenta limitaciones instrumentales sino, más bien, de interpretación, debidas a la distorsión de las bandas que se obtienen mediante la modalidad de recolección por reflexión de la radiación incidente. Esta distorsión convierte en completamente inutilizables las databases registradas mediante transmitancia y necesita, en cambio, de una database especializada y enteramente nueva para reinterpretar las nuevas señales distorsionadas por la presencia en la radiación recolectada de los componentes especular y difuso, y por el efecto *restrahlen*,¹⁰ además, el barniz –cuando está presente– puede impedir, a causa de un efecto matriz, la individualización de otras señales. Sin embargo, la dotación amplia de instrumentales y, mediante ellos, la integración de técnicas múltiples es un factor imprescindible para el diagnóstico no invasivo más allá de las limitaciones intrínsecas de cada instrumento. Todos los instrumentos de los que está dotado el MOLAB® utilizan la interacción luz-materia de manera no invasiva –es decir, mediante reflexión– para obtener informaciones sobre la composición de los materiales analizados; justamente por ser no invasivo, el abordaje del MOLAB® al estudio de las obras de arte debe ser necesariamente multitécnico: en efecto, solo sirviéndose de diversas longitudes de onda para irradiar la superficie examinada, es posible obtener la mayor cantidad de informaciones útiles para individualizar de modo preciso los constituyentes. Un ejemplo de la eficacia y de la necesidad de emplear múltiples técnicas espectroscópicas para la identificación de los materiales constitutivos está representado por el estudio de los manuscritos miniados de época medieval conservados en el Monasterio de Santa Cruz en Coimbra (figura 2), cuyos pigmentos individualizados mediante la combinación de diferentes técnicas están presentados en el cuadro 1, así como el imponente tríptico de Hans Memling –*Cristo rodeado de ángeles músicos*– conservado en el Museo Real de Amberes (figura 3).

10 C. Miliani, F. Rosi, A. Daveri y B. G. Brunetti. "Reflection infrared spectroscopy for the non-invasive in situ study of artist's pigments", *Applied Physics A* Vol. 106, 2012, pp. 295-307.

Azul	Lapislázuli (Raman + FTIR)
	Índigo y blanco de plomo (FTIR + UV-vis fluo)
	Lapislázuli e índigo (Raman + FTIR + UV-vis fluo)
Verde	Cu, Zn, Ca oxalato (XRF + FTIR)
	Oropimente e índigo (XRF + Raman + UV-vis fluo)
Amarillo	Tintura fluorescente desconocida (XRF + UV-vis fluo)
	Oropimente (XRF + Raman)
Naranja	Cinabrio + oropimente (XRF + Raman)
Rojo	Minio (Raman)
	Cinabrio (Raman)
	Cinabrio y tintura orgánica (Raman + UV-vis fluo)
Púrpura-violeta	Tinturas antraquinónicas (UV-vis fluo)

Cuadro 1. Pigmentos identificados en los manuscritos medievales del Monasterio de Santa Cruz (Coimbra) mediante la combinación de diferentes técnicas espectroscópicas.

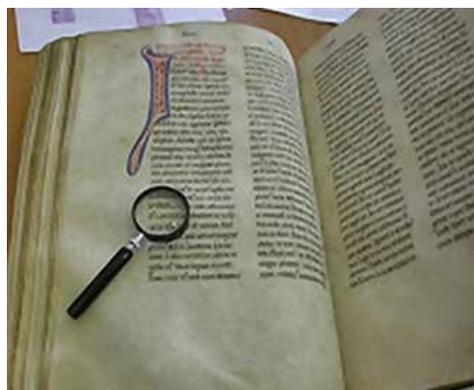
En la figura 3 está descrita la composición de múltiples áreas de un detalle del tríptico donde se nota el amplio uso de la laca de granza mezclada con diversos pigmentos: en este caso la presencia de la laca, que puede resultar difícil de individualizar porque está mezclada con pigmentos azules –los cuales absorben en el mismo rango de emisión que las lacas– ha sido verificada mediante el empleo de un instrumento especialmente proyectado y ensamblado por el equipo MOLAB® para permitir, a través de un sistema de fibras ópticas, la medición –en el mismo punto– de la reflectancia UV-Vis, de la fluorescencia y de su decaimiento en el tiempo que resulta decisivo para la discriminación de colorantes orgánicos que tienen estructuras similares y similar fluorescencia.¹¹

Las potencialidades diagnósticas de la espectroscopia portátil no invasiva en el infrarrojo se manifiestan sobre todo en la caracterización de los aglutinantes empleados; un ejemplo en ese sentido lo constituyen los datos recogidos durante el estudio de la parte central (la *Deposición Borghese*)

¹¹ Aldo Romani, Catia Clementi, Costanza Miliani y Gianna Favaro. "Fluorescence Spectroscopy: A Powerful Technique for the non-invasive Characterization of Artwork", *Accounts of Chemical Research*, Vol. 43, N° 6, 2010, pp. 837-846.



a



b



c

Figura 2. Los manuscritos medievales del Monasterio de Coimbra (a,b) el espectrómetro XRF durante las mediciones (c).

de la Pala Baglioni de Rafael (figura 4), conservada en la Galleria Borghese di Roma.

En las áreas analizadas mediante espectroscopia en el infrarrojo (Mid- e Near-FTIR) son evidentes las características espectrales típicas de un aglutinante lipídico individualizable tanto en el infrarrojo medio (stretching del C=O a 1735 cm^{-1}) como en el cercano (bandas de combinaciones CH a 4260 y 4343 cm^{-1}), las cuales sugieren el aceite como el principal aglutinante empleado. Este resultado está de acuerdo con los análisis de GC-MS e FT-IR efectuados sobre un amplio repertorio de muestras procedentes de obras juveniles de Rafael conservadas en la National Gallery, las cuales han puesto de manifiesto el empleo conjunto de aceite de nuez y aceite de semilla de lino. Sin embargo, la presencia de algunos puntos de investigación de las bandas características asociadas al grupo amida no excluyen el empleo de témpera en algunas áreas.



Figura 3. El tríptico de Hans Memling del Museo Real de Amberes, *Cristo rodeado de ángeles músicos*, con la descripción del área de medición y de los pigmentos identificados en ella.



Figura 4. Parte central de la *Pala Baglioni* de Rafael (Deposición Borghese); la imagen procedente del software MOVIDA. Muestra los puntos de medición efectuados.

Investigaciones en el laboratorio

Otra importante característica de la actividad MOLAB®, además del empleo conjunto de múltiples técnicas analíticas para los diagnósticos, es la integración de la actividad desarrollada *in situ* con la investigación en el laboratorio.

Dos ejemplos referidos al arte antiguo y moderno nos muestran el grado de importancia que tiene la investigación en el laboratorio

para mantener el diagnóstico no invasivo en una situación de permanente progreso.

El estudio en el laboratorio permitió clarificar algunas propiedades estructurales del lapislázuli¹² –conocido también como “azul ultramar” (precioso pigmento azul de origen natural empleado en la pintura antigua)– que han suministrado una clave para identificarlo y para distinguirlo de su forma sintética, que se difundió hacia el final de la primera mitad del siglo XIX (la primera síntesis se remonta a 1824). La presencia en el infrarrojo medio de una banda (2340 cm^{-1}) en algunas muestras de lapislázuli proveniente de Afganistán y que se encuentra a veces en fondos azules de pinturas antiguas, ha suscitado en los laboratorios MOLAB® un estudio sistemático que, a través del análisis FTIR desarrollado en pellets de KBr, con elevada concentración de pigmento, ha suministrado la prueba de la presencia de CO_2 en el interior de la estructura de sodalita que caracteriza el mineral y que posee una cavidad de dimensiones compatibles con el diámetro cinético de la molécula orgánica. Esta banda ha sido confirmada también por la presencia de una banda satélite con una frecuencia correspondiente a la del isótopo análogo $^{13}\text{CO}_2$ (figura 5). El estudio del comportamiento térmico de esas muestras fue desarrollado mediante Mid-FTIR, UV-Vis, XRD de 300 K hasta 1120 K. Los análisis han demostrado que el CO_2 está encapsulado, así como el ion S^{3-} (responsable del color azul del mineral), dentro de la estructura cristalina, y ambos comienzan a ser emitidos a aproximadamente 670 K cuando las aberturas de la β -estructura de sodalita se vuelven más amplias por el efecto de la temperatura. En efecto, se sabe que algunas zeolitas en condiciones de presión y temperatura elevadas, están en condiciones de englobar gases que permanecen en ese estado incluso después de mucho tiempo, porque para ser liberados requieren la destrucción del sistema zeolítico o un calentamiento a temperaturas muy elevadas.

La presencia de anhídrido carbónico en la estructura de sodalita del lapislázuli proveniente de Afganistán, debida a las condiciones de formación del mineral, permite reconocer *in situ* el pigmento natural; en efecto, esa banda puede ser registrada con los instrumentos portátiles durante los análisis no invasivos, distinguiendo de tal modo el azul ultramar natural del sintético, al estar este último privado de esa banda precisamente porque se obtiene en el laboratorio. La aplicación de este estudio ha tenido y sigue teniendo consecuencias muy amplias desde el momento que no solo es posible individualizar y establecer la naturaleza del azul ultramar en los análisis (frecuentemente descubriendo

12 C. Miliani, A. Daveri, B. G. Brunetti y A. Sgamellotti. "CO₂ entrapment in natural ultramarine blue", *Chemical Physics Letters* Vol. 466, 2008, pp. 148-151.

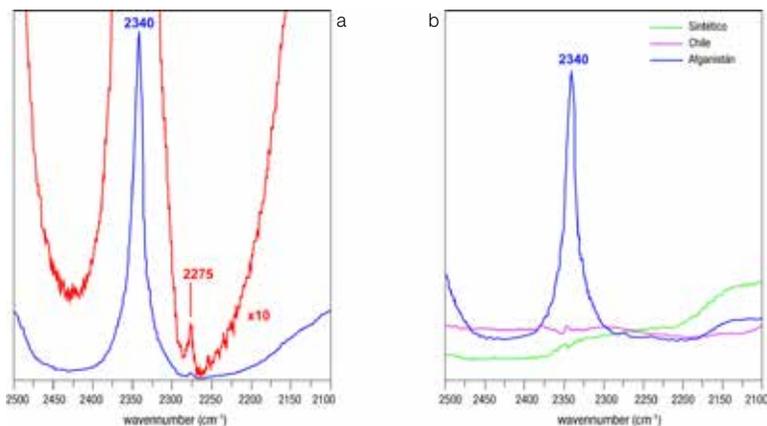


Figura 5. Espectros del IR medio en: a) muestras de lapislázuli de Afganistán (zoom en el pico satélite a 2275 cm^{-1}); b) comparación entre muestras de lapislázuli sintético, de Chile y de Afganistán.

mezclas del azul ultramar precioso con la más común y más accesible azurita) sino la compatibilidad de los materiales empleados para la restauración respecto de los empleados originariamente. Son ejemplos de esto la *Virgen con el Niño* de B. Caporali, donde para la restauración se ha empleado un azul ultramar sintético y la *Virgen del jilguero* de Rafael, que, en cambio, muestra el empleo del azul ultramar natural tanto en las pinteladas originales como en algunas zonas de retoque ulterior.

En el campo del arte moderno el trabajo desarrollado es interesante para la síntesis y el estudio del degradado fotoquímico de los pigmentos amarillos a base de cromo.¹³ Estos pigmentos comprenden una serie de compuestos sintéticos muy usados por los pintores desde fines de 1800 a comienzos de 1900, como, por ejemplo, los impresionistas y los post-impresionistas. Para citar algunos, Renoir, Van Gogh, Monet, Gauguin, Cézanne, todos emplearon los amarillos de cromo, no obstante que en algunos casos se notara una cierta inestabilidad de estos. Por cierto, se puede afirmar que estos pigmentos estaban entre los amarillos más

13 Letizia Monico, Geert Van der Snickt, Koen Janssens, Wout De Nolf, Costanza Miliani, Johan Verbeeck, He Tian, Haiyan Tan, Joris Dik, Marie Radepon y Marine Cotte. "Degradation Process of Lead Chromate in Paintings by Vincent van Gogh Studied by Means of Synchrotron X-ray Spectromicroscopy and Related Methods. 1. Artificially Aged Model Samples", *Analytical Chemistry*, Vol. 83, N° 4, 2011, pp. 1214-1223 y 1224-1231. Letizia Monico, Koen Janssens, Costanza Miliani, Brunetto Giovanni Brunetti, Manuela Vagnini, Frederik Vanmeert, Gerald Falkenberg, Artem Abakumov, Yinggang Lu, He Tian, Johan Verbeeck, Marie Radepon, Marine Cotte, Ella Hendriks, Muriel Geldof, Luuk van der Loeff, Johanna Salvant y Michel Menu. "Degradation Process of Lead Chromate in Paintings by Vincent van Gogh Studied by Means of Spectromicroscopic Methods. 3. Synthesis, Characterization, and Detection of Different Crystal Forms of the Chrome Yellow Pigment", *Analytical Chemistry*, Vol. 85, N° 2, 2013, pp. 851-859.

comunes en la época de Van Gogh, al punto que el mismo artista los menciona en varias cartas su hermano Theo y a su amigo Émile Bernard.

Los amarillos de cromo de fines del 1800 se distinguían por distintas tonalidades de amarillo y también por una distinta composición química y estructura cristalina. Desde el punto de vista de la composición el pigmento base de los amarillos de cromo era el cromato de plomo (middle chrome, PbCrO_4) que puede cristalizar en forma ortorrómbica o monoclina. Para obtener diferentes tonalidades de amarillo, el cromato de plomo era coprecipitado con el sulfato de plomo ($\text{PbCrO}_4 \cdot x\text{PbSO}_4$), con lo cual se obtenían tonalidades amarillas cada vez más claras a medida que se aumentaba el sulfato (lemon chrome o primrose chrome). El cromato también era coprecipitado con óxido de plomo ($\text{PbCrO}_4 \cdot x\text{PbO}$), con lo cual se obtenían tonos de color anaranjado (orange chrome).

Con la intención de estudiar a fondo el comportamiento de los diferentes amarillos en las varias formas compuestas y cristalinas con vistas a verificar si entre estos hay alguno que tendiera más que los restantes al oscurecimiento, se sintetizó en laboratorio una amplia variedad de compuestos amarillos de cromo, entre ellos coprecipitados de cromato y sulfato en distintas proporciones.

A partir de estos, se prepararon pinceladas al aceite con una relación pigmento-aglutinante 4:1 (figura 6) en soporte de policarbonato. Tales pinceladas fueron definidas desde un punto de vista analítico con técnicas espectroscópicas de mesa y también con los instrumentos portátiles del MOLAB®, y luego fueron sometidas a envejecimiento fotoquímico mediante irradiación.

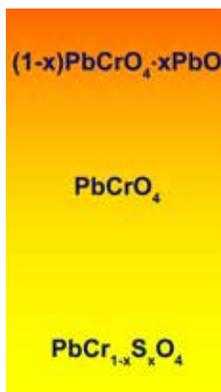


Figura 6. Esquema de las variaciones del PbCrO_4 sobre la base del agregado de PbO y PbSO_4 .

La presencia de los cromatos está sólidamente verificada mediante espectroscopia Raman y FT-IR por el stretching Cr-O 840 cm^{-1} y el bending simétrico 358 cm^{-1} (solo Raman). Además la presencia de sulfato se manifiesta por su stretching 970 cm^{-1} . De esta manera, a través del empleo conjunto Raman y mid-FT-IR, ha sido posible ejecutar un screening sobre todos los pigmentos amarillos a nuestra disposición para lograr determinar la presencia de sulfato adjunto, su cantidad porcentual y las

variaciones en la forma de las bandas con él asociadas con la variante de la cantidad. Esta database ha resultado particularmente útil para la interpretación de las mediciones efectuadas *in situ*, las cuales han permitido distinguir de manera no invasiva los distintos pigmentos amarillos

empleados, incluso dentro de la misma obra, en algunas pinturas de Van Gogh, entre ellas el *Retrato de Gauguin*, o *Riberas del Sena* conservado en el Museo Van Gogh de Amsterdam. Las mediciones relativas al envejecimiento han revelado que, en efecto, existen formas de amarillo de cromo que son más sensible que otras al proceso de fotorreducción con el correspondiente oscurecimiento del pigmento. Estas formas son las del cromato ortorrómbico y de los coprecipitados de cromato y sulfato con una alta cantidad de sulfato (>50%).

Perspectivas

Si las mediciones espectroscópicas MOLAB®, obtenidas en promedio en áreas de algunos mm², permiten hoy obtener resultados sorprendentes por la riqueza de las informaciones tanto a nivel elemental como molecular, el futuro del diagnóstico no invasivo *in situ* pertenece de manera cada vez más evidente a las mediciones de mapping o de imaging hiperespectral. Con estas técnicas, en efecto, es posible determinar la distribución de los distintos materiales sobre toda la superficie de la pintura examinada. Desde este punto de vista son de gran importancia los recientes resultados de macro XRF-mapping que permiten visualizar en la superficie de la pintura la distribución de los elementos (y luego la de los pigmentos asociados con ellos)¹⁴ o también el imaging hiperespectral en el IR cercano¹⁵ que permite visualizar la distribución superficial de pigmentos y/o aglutinantes, seleccionados desde el punto de vista de su composición molecular.

Un ejemplo relevante de cómo el imaging hiperespectral en los rangos del infrarrojo puede desempeñar un papel muy importante en el diagnóstico no invasivo *in situ* surge de las mediciones llevadas a cabo recientemente mediante el sistema HI90 de Bruker Optics® en algunas pinturas de Alberto Burri.¹⁶ Aun cuando el rango de longitudes de onda explorables con ese sistema es todavía bastante restringido, este instrumento ofrece la posibilidad de efectuar mediciones en el campo

14 Wout De Nolf, Joris Dik, Geert Van der Snickt, Arie Wallert y Koen Janssens. "High energy Xray powder diffraction for the imaging of (hidden) paintings", *Journal of Analytical Atomic Spectrometry*, Vol. 26, 2011, pp. 910-916.

15 John K. Delaney, Jason G. Zeibel, Mathieu Thoury, Roy Littleton, Michael Palmer, Kathryn M. Morales, E. René de la Rie y Ann Hoenigswald. "Visible and Infrared Imaging Spectroscopy of Picasso's Harlequin Musician: Mapping and Identification of Artist Materials in Situ", *Applied Spectroscopy*, Vol. 64, N° 6, 2010, pp. 584-594.

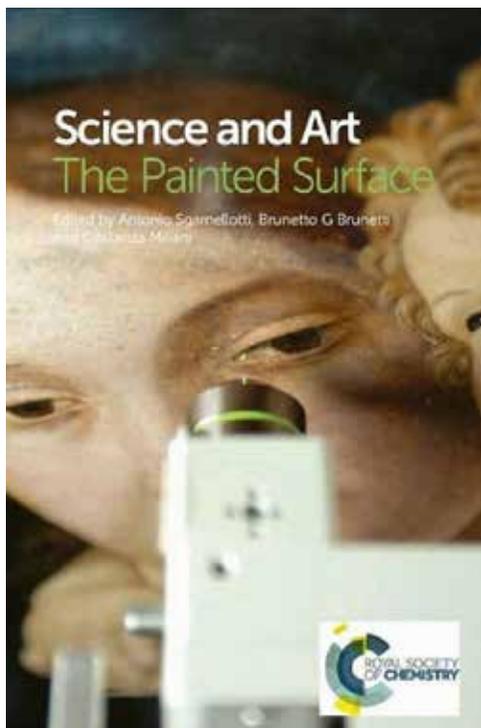
16 Francesca Rosi, Costanza Miliani, René Braun, Roland Harig, Diego Sali, Brunetto G. Brunetti y Antonio Sgamellotti. "Non-invasive Analysis of Paintings by Mid-infrared Hyperspectral Imaging", *Angewandte Chemie International Edition*, Vol. 52, N° 20, 2013, pp. 5258-5261.

espectral del IR medio, es decir, en el espectro de longitudes de ondas más rico en información desde el punto de vista molecular para los pigmentos y aglutinantes.

Las mediciones efectuadas *in situ* en el Museo Burri en los Secaderos de Tabaco de Città di Castello permitieron revelar en la pintura *Sextante 7* el uso de diferentes aglutinantes (un aglutinante acrílico y uno vinílico) en zonas de la pintura caracterizadas por pigmentos distintos.

Interdisciplinariedad

Justamente gracias al continuo desarrollo tecnológico que permite una sensibilidad cada vez mayor y una precisión instrumental capaz de adaptarse a las problemáticas de conservación y diagnóstico, ciencia y arte están cada vez más interconectadas y la una no puede prescindir de la otra en lo que concierne a las problemáticas de conservación de los materiales antiguos y, sobre todo, de los modernos. En efecto, el arte moderno —a diferencia del antiguo— se caracteriza por la ausencia de reglas de orientación para la realización y el empleo de los productos artísticos; la vastísima gama de materias primas a disposición de los artistas contemporáneos no sigue ninguna otra regla que la inspiración artística, que con frecuencia utiliza objetos y materiales que no han sido propiamente diseñados para un empleo artístico. Esta utilización indiscriminada plantea, por otro lado, notables problemas de conservación en dos frentes: 1) la capacidad de resistencia de cada material “no artístico” a la acción del tiempo y 2) la superposición y, más en general, la interacción entre ellos, de varios materiales “no artísticos” diferentes, los cuales, además de la degradación temporal, experimentan problemáticas debidas a la recíproca vecindad y mezcla, con las consiguientes repercusiones en la legibilidad global de la obra. Justamente para enfrentar estos temas y mostrar la inseparabilidad de ciencia y arte a través de las épocas, desde la Antigüedad hasta el arte moderno y contemporáneo, en el volumen *Science and Art. The painted surface* —recientemente publicado por la Royal Society of Chemistry bajo la edición de A. Sgamellotti, B. G. Brunetti y C. Miliani— (figura 7) se han agrupado una serie de casos de estudio descrito por científicos e historiadores del arte/conservadores, que han trabajado sinérgicamente en las problemáticas del diagnóstico y de la conservación de los objetos tratados. Los ejemplos mostrados abarcan desde el arte antiguo hasta el Renacimiento y el arte moderno y contemporáneo recogiendo expresiones artísticas provenientes del Extremo Oriente hasta América y Europa. El capítulo de apertura, confirmando la inseparabilidad del hombre de “ciencia” y el hombre de “arte”, ha sido escrito por el premio Nobel de



química Richard Ernst, que cuenta su pasión y sus estudios sobre los thangka tibetanos.

Figura 7. El volumen *Science and Art. The painted surface*, publicado por la Royal Society of Chemistry.

DOSSIER / ARTÍCULO

Peluffo Linari, Gabriel (2015). "Patrimonio cultural y espacios de la memoria en América Latina", *TAREA*, 2 (2), pp. 36-43.

RESUMEN

Los Museos de la Memoria Reciente, los Sitios de Conciencia y los Memoriales creados en América Latina durante los últimos años, se proponen como instrumentos para una hermenéutica del terrorismo de Estado, pero también para una pedagogía de la convivencia en la diversidad que aporte al estatuto de la educación para la paz en un mundo amenazado por la violencia globalizada. Esta nueva institucionalidad introduce parámetros de conflictividad ideológica en espacios destinados a la construcción de memorias e identidades colectivas, propiciando la construcción de subjetividades críticas que reformulan la noción de patrimonio, de memoria colectiva, y de construcción de la historia, en el marco de una nueva filosofía política de las identidades culturales. Como consecuencia, también se plantean alternativas a la concepción tradicional de la conservación del patrimonio (basada en la mediación tecnológica), priorizando en cambio aspectos políticos de los usos sociales que él habilite, por encima de su integridad física y de su perpetuidad.

Palabras clave: *patrimonio histórico crítico; ética patrimonial; conservación preventiva; conservación activa; conservación simbólica*

ABSTRACT

The Museums of Recent Memory, Sites of Conscience and Memorials that have been created in Latin America in recent years, are conceived as tools towards a hermeneutics of state terrorism, as well as towards a pedagogy of co-existence in diversity that contributes to the status of education for peace in a world threatened by globalized violence. This new institutionalidad introduces new parameters of ideological conflict in spaces dedicated to the building of collective memories and identities, promoting the construction of subjectivities that review the notion of heritage, of collective memory, and of the construction of history. This forms part of a new political philosophy of cultural identities. As a result, it also leads to considering alternatives to the traditional concept of heritage conservation (based on technological mediation), which prioritize the political aspects of the social practices enabled by the heritage instead of its physical integrity and its perpetuity.

Key words: *critical and historical Heritage; Heritage ethics; preventive conservation; active conservation; symbolic conservation*

Recibido: 28 de noviembre de 2014

Aprobado: 15 de febrero de 2015

Patrimonio cultural y espacios de la memoria en América Latina

Gabriel Peluffo Linari¹

La necesidad de reconstruir memorias y tejidos sociales después de las dictaduras militares que, en buen aparte de América Latina, se extendieron desde la década de los sesenta y setenta hasta entrada la década de los ochenta del siglo veinte ha creado en países como Argentina, Uruguay, Chile, Paraguay, Perú, entre otros, una situación propicia para la instalación de *espacios de la memoria* destinados a dar cuenta de la violencia política, en general, y del terrorismo de Estado, en particular. Permitiendo una reformulación social del estatuto de los derechos humanos, estos espacios, que suelen ser *museos, sitios de conciencia y memoriales*, dejan entrever una brecha crítica acerca del antiguo concepto de *patrimonio histórico y cultural*, e incluso del corpus doctrinario en torno a la *conservación*, y dan paso a nuevas consideraciones sobre un *patrimonio histórico crítico*, e incluso sobre el desistimiento de ciertos tópicos tradicionales relativos a las técnicas de la conservación en favor de ideas proclives al libre *uso social del patrimonio* perteneciente a esas constelaciones de bienes político-culturales.

Desde las últimas décadas, el concepto de acervo patrimonial se ha visto ampliado para abarcar innumerables configuraciones

¹ Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.

materiales e inmateriales de las memorias colectivas, con lo cual —como ha señalado Déotte—² las *políticas del patrimonio* han pasado a inscribirse en una *filosofía política* de las identidades culturales que inexorablemente incluye el problema de la construcción y reconstrucción de las memorias colectivas que las constituyen.

¿Cuál es la respuesta del museo frente a las posibilidades de una hermenéutica histórica y frente a las necesidades de reparación afectiva surgidas como consecuencia de la sistemática violación de los derechos humanos en épocas recientes? Una pregunta directamente vinculada a esta otra: ¿de qué patrimonio hablamos cuando debatimos en torno a la determinación de sitios de conciencia, o a la construcción de memoriales y de museos de la memoria reciente?

La mirada al concepto de patrimonio desde los derechos humanos reintroduce el parámetro ideológico en la propia definición de la institución museo, mal que le pese a la concepción neoliberal de la museología como parte del mercado del ocio. Sin desconocer el hecho de que la llamada industria del tiempo libre domina los registros de la vida social, un museo de la memoria, entendido como sitio de conciencia, no puede ser una *zona neutral*, sino, por el contrario, define una *zona de representación de los conflictos* de manera tal que estos puedan ser incorporados —bajo la modalidad de un repertorio simbólico— en la conciencia crítica ciudadana. Esta circunstancia contribuye a reformular constantemente la noción de patrimonio.

Espacios de la Memoria en América Latina

Los museos de la memoria reciente (MMR) han puesto de manifiesto algunos aspectos fundamentales de las prácticas museales que en otras instituciones suelen permanecer ocultas por efecto de la aplicación rutinaria de ciertas fórmulas museográficas. Fundamentalmente, me refiero a la manera como la mirada del colectivo construye sentido sobre esos sitios, objetos o cosas (tangibles o no), que hace más visibles los *procesos sociales de patrimonialización*, es decir, los procesos culturales a través de los cuales la memoria asume una figura consensuada en ciertos objetos o cosas que pasan a ser socialmente apropiados.

Los tres objetivos principales de estos MMR, que hoy comienzan a conformar una red interactiva en América Latina, son los siguientes: A) reivindicar la memoria crítica de la violencia extrema que fue capaz de

2 Jean Louis Déotte. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Cuarto Propio, Chile, 1998, p. 132.

ejerger el Estado, cometiendo las más inéditas violaciones a los derechos humanos en la historia de la región; B) suturar fisuras en un tejido social que pugna por recomponer sus vínculos internos y definir públicamente el territorio de la conflictividad, sobre la base de una profundización conceptual de los derechos humanos; C) educar para la paz.

El museo que concibió la Revolución francesa se basaba en un principio totalizador, un espacio devorador de todos los fragmentos del cuerpo del Rey (siguiendo aquella idea según la cual, a fines del siglo XVIII, el cuerpo del Rey decapitado fue reemplazado en la ficción política por el cuerpo patrimonial del museo). Cabría preguntarse, hasta qué punto, los MMR no actúan de manera análoga al intentar rejuntrar todos los fragmentos, todos los vestigios de los encarcelados, los asesinados y los desaparecidos que representan, metonímicamente, una corporalidad social que fue despedazada y cuya unidad se intenta recomponer a través de ese mecanismo simbólico.

En los fundamentos escritos del Museo de la Memoria proyectado en Santiago de Chile (Parque por la Paz Villa Grimaldi), puede leerse “El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos tendrá un carácter nacional”. Esto significa que el Estado-nación es quien asume la iniciativa de hacer de este museo un espacio de unidad nacional mediante el ejercicio de la memoria activa y de la educación para la paz, reconociendo la existencia de una “nación víctima” y de una “nación victimaria”, ambas dentro del mismo Estado, aunque solo la última lo haya utilizado como instrumento de poder y de barbarie. En efecto, los Sitios de Memoria instalan públicamente la existencia de un litigio entre dos partes socialmente identificadas; ambas portadoras de un cierto grado de convalidación histórica sin el cual no habría espacio posible para esa memoria. Se privilegia en esos sitios la reconstrucción del cuerpo político de los vencidos, del cuerpo social diezmado por la dictadura, porque ese acto de “reparación” (término con el que se le ha designado generalmente) de una de las partes litigantes, propicia la refundación de la totalidad del contrato social, incorporándole los valores que le aportan estabilidad dinámica (inclusión social y derechos cívicos) ante los cambios del mundo contemporáneo.

Este hecho resulta de particular importancia al momento de caracterizar la dimensión patrimonial de un Sitio de Conciencia o de un MMR. En efecto, el primer atributo de este tipo de patrimonio es su *dimensión ética*. Pero no se trata de una ética de la victimización, sino de una ética de la resistencia, porque esta última es la única capaz de operar pedagógicamente en la construcción de subjetividades aptas para la convivencia en la diversidad. Uno de los principales desafíos del MMR es evitar convertirse en un “museo de las víctimas”, es decir, en un mero vehículo para el permanente

retorno simbólico del pasado traumático, propiciando una dificultad para el despegue consciente y crítico de ese pasado, una dificultad para convertir el duelo en enseñanza histórica y en memoria proyectiva. Se puede generar –como lo ha señalado Elizabeth Jelin³ en lo que llama “paradoja de la memoria traumática”– una fijación en ese pasado y en esa identidad, que incluye un temor a la elaboración y al cambio, ya que allí actúa la fantasía de que eso significaría una especie de traición a la memoria de lo ocurrido. Aquí es donde puede llegar a intervenir en forma negativa –por un desvío tributario de las patologías sociales generadas por el trauma– la fuerte componente ética del patrimonio museal de la memoria.

Una segunda caracterización de lo patrimonial en este tipo de museos, es su *carácter evocativo* que comparten con los museos de historia. Pero en los MMR se trata de una *evocación de* y de una *invocación a* la resistencia ante cualquier abuso de poder. Es una evocación que llama deliberadamente a una reflexión actual sobre los derechos humanos. Se ha sostenido que lo correcto sería que los episodios de violencia política ocurridos en nuestra historia reciente tuvieran un espacio en los museos históricos nacionales, quedando así integrados e interrogados en el marco simbólico del Estado-nación. A mi juicio se trata de una idea inaplicable mientras los museos de historia nacional latinoamericanos no sean sometidos a una revisión museológica radical para extirpar su raíz decimonónica, de modo que sean capaces de incorporar al tiempo reciente en el marco de las conflictividades ideológicas que lo conforman, puesto que, de lo contrario, el compromiso ético con el presente que tiene un MMR podría quedar anulado, y el carácter evocativo y provocador de su patrimonio congelado en un escenario meramente taxonómico.

Una tercera caracterización patrimonial sería la afirmación de que las presentaciones y representaciones contenidas en un MMR tienen *carácter de enunciados* que descomprimen no solo la memoria de las víctimas, sino la totalidad del discurso social acerca de lo sucedido. Sin llegar a pensar que tales enunciados son el bálsamo de una memoria que hace posible el olvido –asunto que merece un debate específico– puede, sí, pensarse, que constituyen la posibilidad de un fraseo propio de las memorias oprimidas. Es sabido que una ruptura radical del orden de la experiencia vivida impide hacer experiencia del acontecimiento catastrófico; el cambio abrupto producido por ese acontecimiento deja a la capacidad interpretativa inhabilitada para dar cuenta narrativa de lo sucedido. Benjamin observaba que los soldados de la Gran Guerra regresaron mudos de las trincheras y, por lo tanto, empobrecidos de

3 Elizabeth Jelin. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo Veintiuno (Memorias de la represión), 2002, pp. 63-78.

experiencia. He aquí la noción de *trauma* social producido, por ejemplo, por el terrorismo de Estado, en la medida que el trauma inhibe la posibilidad de generar experiencia, vale decir, de enunciar (o de narrar) la experiencia traumática. La construcción de patrimonio a través de enunciados museales ayudaría, como gestión liberadora, a rehabilitar la experiencia social por la vía del duelo activo, por la vía de reconocer en el lenguaje de los objetos, de los lugares y de las cosas la propia memoria “hablada” y resignificada.

Por último, lo patrimonial en los casos que estamos considerando tiene *carácter efímero*, transitorio, porque la memoria reciente es una memoria en tránsito, en constante transformación.

Con esto llegamos a una afirmación de base: el verdadero núcleo patrimonial de un MMR es, por un lado, la memoria que repone en escena a la barbarie del poder, pero, por otro, es también la memoria de las diversas formas de resistencia individual y colectiva a su ejercicio. La misión de ese sitio o museo es entonces *transformar la memoria en conciencia activa*, es decir, hacer vivir socialmente su núcleo patrimonial.

Tales sitios y objetos patrimoniales son, en un sentido casi platónico, solamente los indicios físicos, los residuos del tiempo inscriptos en esa otra entidad abstracta que los subsume (la entidad de una memoria social y familiar omnipresente), y cumplen, por ello, una función específica fundamental como instrumentos de conocimiento a la hora de la reconstrucción ficcional de los sujetos históricos.

Se trata entonces de *historizar la memoria*,⁴ ya que los cambios en los escenarios políticos, la entrada de nuevos actores sociales y las mudanzas en las sensibilidades colectivas, inevitablemente, implican (e implicarán) transformaciones decisivas en el sentido que otorguemos a lo que hoy llamamos “pasado reciente”. Más aún cuando en los tiempos actuales se registra una acentuada “deshistorización” de la vida política y de la vida cotidiana, urgidas por un presentismo ciego, producto de la alevosa y siniestra ceguera de los mercados.

Por último, quiero referirme a la idea de *conservación* de los objetos o de los datos físico-patrimoniales existentes en este tipo de museos. La conservación, como concepto, fue una de las primeras formas de resistencia al terrorismo de Estado, porque comenzó en el acto de las propias personas y familias victimizadas, para quienes cada fragmento testimonial de una ausencia forzada era una *reliquia*, en el sentido sagrado de la palabra.

Cuando a principios de la primera década del siglo XXI se realizaron en Argentina los debates “Memoria Abierta” en el marco del coloquio

⁴ *Ibidem*.

“El Museo que queremos; la transmisión de la memoria a través de los sitios”, hubo alguien que señaló, precisamente, que la conservación de objetos como reliquias (los relicarios familiares referidos a seres desaparecidos) es una función museal que aparece en estos casos antes que la propia institución, pero que luego continúa con ella.

Ahora bien, ¿de qué forma continúa?

Una de ellas es la *conservación pasiva* (también calificada como *preventiva*), basada en la estabilización físico-química de los materiales que son presentados en exhibición, que permite únicamente el vínculo visual distante con el espectador. Pero junto con esta, convive otra que podríamos llamar *conservación activa*, que acepta una manipulación pública del patrimonio con el propósito de otorgarle nuevos usos y significados según las circunstancias.

Por ejemplo, en el Museo de la Memoria creado en Montevideo, se conservan dos bibliotecas de importante volumen, una fue formada por el aporte de los presos políticos de la dictadura que donaron los libros que habían logrado compartir durante el período de reclusión; la otra, en cambio, fue conformada al crearse el museo, con libros provenientes de distintos cuarteles militares, producto de las requisas en casas de familia que el Ejército realizaba cuando allanaba domicilios. El público tiene acceso al uso de esos libros en determinadas condiciones, las que, aun siendo condiciones restrictivas, no pueden impedir el progresivo deterioro de los materiales, hecho aceptado en el entendido de que el valor de uso social de ese patrimonio está por encima del valor que puede asignársele a su perdurabilidad en el tiempo.

Otro de los espacios de ese museo está ocupado por los retratos de los desaparecidos (en formato cartel con mango de madera) utilizados desde 1984 en las marchas que reivindicaban su aparición con vida. Esas manifestaciones se siguen realizando periódicamente y los manifestantes van al museo a buscar esos materiales para usarlos en las marchas y luego vuelven a su sitio. Con el tiempo se van deteriorando y los ejemplares que pierden su valor de uso van siendo repuestos por los propios usuarios.

Los mamelucos que usaron los presos, por ejemplo, están colgados en medio del paso de la gente, no solamente para que puedan tocarse, sino para que deban ser rozados y sentidos en la piel o la ropa de los visitantes. Una comunión corporal con la memoria.

El documento testimonial (que suele ser uno de los ejes del objeto patrimonial en un MMR) es algo que está en lugar del que debería dar testimonio, motivo por el cual es ya, por naturaleza, un objeto mediador: desplaza al sujeto de la historia que es, paradójicamente, quien le “da vida” a través de su ausencia. Este hecho puede habilitar la idea de que conservar, en este caso, no es necesariamente salvar al objeto patrimonial de su

deterioro y de su pérdida, sino *hacer que el objeto ocupe el lugar de la pérdida* aun al precio de una vida efímera. Lo cual no solamente da soporte conceptual a lo que llamo *conservación activa* (una conservación puesta más al servicio de la utilidad sociopolítica y pedagógica del objeto que al de su estabilidad material en el tiempo), sino también a lo que podríamos llamar *conservación simbólica* (o la conservación como acto fallido), asunto sobre el cual expondremos, para terminar, el siguiente ejemplo.

En el año 2007, en el marco del Encuentro Regional de Arte que tuve oportunidad de organizar desde el Museo Juan Manuel Blanes, la artista mexicana Teresa Margolles realizó una obra en el Museo de la Memoria de Montevideo que llamó *Herida*, consistente en la apertura de una zanja en el parque de ese museo por parte de un grupo de familiares de asesinados y de desaparecidos en la época dictatorial (familiares que eran también, en su mayoría, ex-presos políticos) en la que colocaron un objeto que había pertenecido al ser querido, y luego la rellenaron con hormigón. No cabe comentar la metáfora obvia de este acto. El papel de Margolles fue permanecer algo apartada observando la situación, haciendo anotaciones en una libreta e interviniendo con indicaciones esporádicas mientras el grupo se esforzaba por abrir, a pico y pala, una zanja de tres metros de largo y veinticinco centímetros de profundidad. De esta manera se reconstruyeron los roles de la situación de reclusión restaurando los dispositivos de trabajo vigilado, dramatizando –sin alardes y sin previa reflexión colectiva sobre el asunto– la experiencia vivida varios años antes por la mayoría de los convocados. Margolles sobrellevó impávidamente su papel de agente controlador y dio lugar a una situación de clara violencia ética. Sin embargo, el quid de la obra radicó en que no fue llevada a cabo por su autora intelectual, sino por sus protagonistas efectivos (y afectivos), quienes la asumieron como suya bajo una matriz ética necesariamente diferente a la diseñada por Margolles.

Ellos realizaron un ritual de enterramiento (imposible en el caso de las desapariciones forzadas) en el que el *patrimonio-reliquia* está, metonímicamente, en el lugar del familiar perdido. La artista actuó como propiciadora y testigo de ese ritual, con la particularidad de que este implicó una cuota de trabajo físico catártico para los convocados, en el que ella reprodujo una situación de poder que los convertía nuevamente en *sujetos*, ahora de su propia memoria.

DOSSIER / ARTÍCULO

Gallegos, Damasia (2015). "De 2004 a 9001. Diez años que se multiplican por mil", *TAREA*, 2 (2), pp. 44-52.

RESUMEN

Breve recorrido sobre la evolución y el crecimiento del Centro TAREA desde su incorporación a la UNSAM. Descripción de los trabajos de restauración más relevantes durante los diez años, enumerando los distintos proyectos en pintura de caballete, papel, mural y escultura haciendo hincapié en aquellos que fueron significativos para el Instituto. Delineación del proceso de aplicación del Sistema de Gestión de Calidad del Centro TAREA con las Normas ISO 9001: 2008.

Palabras clave: *TAREA, conservación, restauración, Sistema de Gestión de Calidad*

ABSTRACT

Brief report of the evolution and growth of the Centro TAREA since joining the UNSAM. Description of the most important restoration work over the ten years, listing various projects in easel painting, paper art works, mural painting and sculpture with an emphasis on those which were significant for the Institute. Delineation of the process of implementation of management system of quality of the Task Center with ISO 9001: 2008 standards.

Key words: *TAREA, conservation, restoration, Quality Management System*

Recibido: 9 de diciembre de 2014

Aprobado: 20 de abril de 2015

De 2004 a 9001. Diez años que se multiplican por mil

Damasia Gallegos¹

La alianza en 1987 de la Fundación Antorchas con la Academia Nacional de Bellas Artes había propiciado la creación de un Taller de Restauración de Arte (TAREA) que, de manera pionera en la región, unía a las técnicas de la restauración el análisis físico-químico de los materiales y los estudios históricos. Aquella labor se había concentrado casi exclusivamente en la preservación de pinturas del período colonial, interviniendo unas 400 obras, previamente seleccionadas, provenientes de distintas localidades de todo el país. Cuando hace diez años TAREA, el centro más importante de conservación y restauración de la Argentina, se incorporó a la Universidad Nacional de San Martín se produjo un hecho significativo en el país: la academia y la investigación científica y humanística se involucraban en los problemas que afectan el patrimonio cultural. A partir de octubre de 2004 y luego de ganar el concurso internacional convocado por Antorchas, la UNSAM se hizo cargo de TAREA incorporando a la actividad de la conservación, la educación e investigación sistemática. Aun cuando durante la primera época existieron programas de

¹ Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín.

capacitación y estudios técnicos sobre los trabajos realizados, el ingreso de la academia y la investigación de manera formal representó un cambio sustancial en el país y generó una nueva forma de trabajar.

El comienzo de TAREA dentro de la UNSAM fue como otrora en pintura de caballete, sin embargo, el espectro no se restringió solo a la restauración y conservación de obras de las primeras épocas del virreinato, sino que incluyó obras de todos los períodos. Las pinturas del siglo XVIII de las *Doce sibilas*, de la iglesia San Pedro Telmo de Buenos Aires, o los cuadros coloniales de Museo MARC, de la ciudad de Rosario, fueron el inicio de este nuevo proyecto que incluía a la universidad pública. Rápidamente los trabajos se sucedieron e involucraron piezas de distintas épocas. La posibilidad de intervenir la colección de retratos del pintor peruano José Gil de Castro, provenientes de Museo Histórico Nacional, suscitó la oportunidad de trabajar sobre obras del período de transición entre la Colonia y la República. Asimismo otras colecciones, como las del museo Benjamín Franklin Rawson, de la provincia de San Juan o las enormes telas de la Casa de Gobierno de Paraná, en Entre Ríos, ilustran algunas de las pinturas más relevantes del siglo XIX de las cuales el Centro TAREA se hizo cargo. Del mismo modo, la restauración de obras del último siglo conllevó grandes retos. Desde el telón de boca del Teatro El Círculo, de Rosario, o el emblemático Chacareros, de Antonio Berni, sin dejar de lado piezas del arte argentino contemporáneo de autores como Rómulo Macció, Kasuya Sakai o Carlos Alonso representaron, todas y cada una, un desafío por resolver.

La salvaguarda del patrimonio se diversificó entonces en otras áreas. A lo largo de estos diez años, no faltaron piezas escultóricas relevantes, como el *Cristo de la Buena Muerte*, de la iglesia de San Ignacio, hasta el gran proyecto de restauración e investigación del *Cristo del Milagro*, de la provincia de Salta. De esta manera, TAREA amplió no solamente la frontera de los materiales, sino también los límites geográficos, atendiendo necesidades en todas las regiones del país.

Dada la recurrente demanda y habiendo cumplido uno de los objetivos fundacionales, en abril de 2008, se incorporó a TAREA el Taller de Papel y Libros *Celia Etekvina Furt – Etekvina Inés Rodríguez Furt*, que implicó la conservación y restauración de patrimonio bibliográfico y archivístico. En este sentido, a partir de 2010, comenzó el vínculo con el Archivo General de la Nación, que aún subsiste y ha exigido la formación de un equipo de veinticinco personas para la preservación y conservación de la documentación escrita y fotográfica del Archivo. También han sido abordados proyectos que incluyen la investigación y conservación de archivos personales de artistas como el de Pío Collivadino, que generó además la concientización de los riesgos potenciales que

representa el entorno de una colección y sus potenciales soluciones a través de la conservación preventiva.

Merecen la atención casos únicos como la pintura sobre pandereta de pergamino del español Joaquín Sorolla o textiles en seda, como la primera bandera del gremio del sindicato La Fraternidad datada hacia 1906. Es así como sin solución de continuidad han ido creciendo la envergadura y la complejidad de los proyectos manteniendo siempre un denominador común: la búsqueda de la excelencia del trabajo realizado que combina en cada caso, además de una meticulosa y sistemática labor de conservación, el rigor científico y académico propio de un centro universitario.

Amén de todo lo expuesto, no cabe duda de que el gran quiebre para TAREA fue la incorporación de la restauración de pintura mural. *Ejercicio Plástico*, la emblemática obra pintada por el Equipo Poligráfico, representó el gran hito que culminó con la restauración e instalación del mural en el Museo del Bicentenario. La magnitud del proyecto exigió la participación de dos universidades nacionales (UNSAM y UTN), además de la colaboración entre los gobiernos argentino y mexicano. Con este antecedente, poco tiempo después, el Centro TAREA fue convocado nuevamente para intervenir otros murales pero en esta ocasión se trató de las *Lunetas*, de Galerías Pacífico.

Es así como dos pinturas murales, emblemáticas para el arte argentino de las décadas de los treinta y cuarenta, fueron estudiadas de manera interdisciplinaria abordando una temática escasamente explorada en este país. La caracterización se llevó a cabo desde el punto de vista de los materiales y las técnicas de ejecución empleadas, y estas fueron las primeras investigaciones, de este tipo, sobre muralismo argentino. Es interesante remarcar que ambas obras fueron planeadas y llevadas a cabo por un grupo de artistas. En el primer caso, el Equipo Poligráfico, liderado por David Alfaro Siqueiros, realizó *Ejercicio Plástico* en el año 1933; mientras que, una década más tarde, parte de los integrantes de aquel equipo volvieron a juntarse, formaron el TAM y decoraron entonces los muros de las Galerías Pacífico. La oportunidad de la restauración de estos murales contribuyó tanto a la recuperación de dos obras deterioradas como al incremento del conocimiento tecnológico y material de este tipo de bienes.

La venida de Siqueiros en 1933 había resultado clave para los movimientos de vanguardia de los años cuarenta y cincuenta. No fue llamativo entonces que la experiencia vivida por los artistas que integraron aquel Equipo Poligráfico durante la ejecución de *Ejercicio Plástico* dejara una fuerte impronta. Tanto es así que, en 1944, Antonio Berni, Lino E. Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino volvieron a reunirse y, junto

a Manuel Colmeiro y Demetrio Urruchúa, formaron un nuevo grupo llamado *Taller de Arte Mural* (TAM). Dos años después de haber gestado este grupo, la cúpula de las Galerías Pacífico y las lunetas de acceso al palacio resultaron el escenario ideal para concretar sus aspiraciones. Con todo y a pesar de que esta monumental obra constituyó el primer y único trabajo del grupo TAM, hacia fines de los ochenta, las Galerías Pacífico y sus pinturas se encontraban sumidas en un completo abandono.

Iniciada la década de los noventa, el predio fue adjudicado por una empresa privada para reformarlo como un centro comercial. La recuperación del edificio implicó, por un lado, la restauración de las pinturas de la cúpula y, por otro, la extracción de las cuatro lunetas que formaban parte de todo el conjunto pictórico. Estos murales, que engalanaban los principales accesos de la Galería, representaban las cuatro estaciones del año, y cada una se ubicaba en el punto cardinal correspondiente a cada época. Desafortunadamente, una vez removidas de su lugar de origen, las cuatro lunetas fueron guardadas sin tener en cuenta las correctas condiciones de almacenaje requeridas para una obra de arte. Por más de quince años, la falta de mantenimiento y el descuido con el que permanecieron las piezas generaron alteraciones que modificaron su apariencia estética. La situación se agravó cuando un incendio accidental destruyó la parte central de la imagen de *Otoño*. El faltante pictórico perdido superaba el 50% de la superficie y distorsionaba no solamente la lectura de esa obra, sino la del conjunto de las cuatro estaciones representadas en cada una de las lunetas. Cuando TAREA fue convocado para la restauración del conjunto, el desafío técnico era verdaderamente provocador, pero aquello realmente sugestivo era la decisión de carácter ético que esta restauración implicaba.

Existía además otra variable, la reubicación de las piezas en un nuevo contexto —el Museo del Libro y de la Lengua, proyectado por el arquitecto Clorindo Testa en los terrenos de la Biblioteca Nacional sobre la avenida Las Heras—. No obstante, aún cuando la resignificación del conjunto, dentro de un sitio distinto al que fuera creado para albergar las lunetas, era un tema comprometido, el problema principal del proyecto estaba enfocado en la recuperación de una de las obras que distorsionaba la lectura de las otras tres. En primera instancia y mediante un abordaje interdisciplinario que incluía la química y la historia del arte, fueron relevados los murales procurando establecer los objetivos y la metodología de trabajo. El reto venidero estaba compuesto de cuatro pinturas con una superficie de veintidós metros cuadrados cada una. Las cuatro piezas, a pesar del deterioro, mantenían una paleta básica de colores que brindaba una armónica unidad narrativa. Del mismo modo, la estructura compositiva conservaba un similar equilibrio en todas las escenas; en cada una

de las lunetas sorprendían dos contundentes protagonistas involucrados en tareas rurales, ligados a la estación del año pertinente. Una vez realizado el estudio integral de la problemática existente y después de arduos intercambios de propuestas, que incluyeron un seminario de discusión, se dispuso adoptar el criterio de reconstrucción teniendo en cuenta que toda nueva adición debía distinguirse del original. Es cierto que con la ayuda de la técnica actual y un exhaustivo trabajo de documentación era factible rescatar la obra de Castagnino desde el punto de vista figurativo. La restauración de *Otoño* involucraba, por lo tanto, recobrar una imagen casi inexistente mediante una reintegración cromática ilusionista. Con el uso de materiales y técnicas que diferenciaban aquello agregado del remanente pictórico, la intervención revertía una situación en la cual la lectura de la obra no era posible.

No cabe duda de que, más allá del problema técnico que existía, era claro que en la decisión tomada rivalizaban las distintas teorías de la restauración. En *Las cuatro estaciones* el mensaje estaba interrumpido, y con la intervención de *Otoño* se recuperó la lectura tanto de la obra de Castagnino como de toda la secuencia pintada por el grupo TAM. Sin embargo, esta restauración implicó, además de un trabajo técnicamente complejo, una decisión ética y estética de extremo compromiso.

Este mismo compromiso que rige el accionar de TAREA es el que condujo la idea rectora de sistematizar la forma cotidiana de trabajar. De este modo, la institución enfrentó uno de los desafíos más interesantes hasta el momento: certificar el sistema de gestión del Centro TAREA. Si bien hubo trabajos difíciles durante esta década, indudablemente fue el proceso de la certificación el más complicado. Este sistema de gestión que exige día a día un compromiso de mejora y superación significa, al mismo tiempo, una valiosa herramienta que ayuda al crecimiento ordenado y responsable.

El Centro TAREA, en sintonía con el rol que desempeña la Universidad Nacional de San Martín, entiende que la salvaguarda y la preservación de bienes culturales patrimoniales tangibles son acciones que contribuyen a la construcción de memorias e identidades que conviven en una nación. La cadena de incumbencias que fija cada institución para su funcionamiento interno muestra no solo los niveles de responsabilidad de sus miembros, sino también una estrategia para evitar errores, lograr calidad y condiciones de trabajo adecuadas. Con esa premisa, el Centro TAREA afrontó la decisión de certificar su sistema de gestión con la Norma ISO 9001:2008, trabajo no exento de dificultades. Más allá de lo que establece esta norma, existe en su quehacer un acuerdo entre códigos y procedimientos que responden al sentido común y la experiencia. Así el Sistema de Gestión de Calidad (SGC) que se implementa

tiende a cumplir con estos propósitos y busca asimismo mejorar la gestión y el servicio que brinda a sus clientes.

En la actualidad muchos organismos estatales y demás entidades de orden público se encuentran atravesando transformaciones radicales, que involucran la necesidad de mejorar los servicios que brindan a la sociedad. Estas nuevas tendencias de gestión están orientadas principalmente a los usuarios. En tal sentido, la aplicación de un sistema de gestión vuelve más eficiente la labor diaria y simultáneamente se enfoca en la búsqueda de la calidad, mediante la utilización de herramientas de mejora continua, que contribuyen a identificar defectos y fortalezas, así como en controlar los procesos y los productos realizados. La utilización de Normas ISO 9000 es una tendencia mundial en esta línea; específicamente, es la Norma ISO 9001:2008 la que determina los requisitos para el SGC que se utilizará dentro de una organización que pretende alcanzar la certificación.

El proyecto de implementar un Sistema de Gestión de Calidad en el Centro TAREA comenzó en el año 2011. Durante la fase de iniciación se realizó un relevamiento para evaluar la situación, y se elaboró a partir de ella una estrategia que ayudara a definir el mapa de procesos y el orden de implementación de estos de acuerdo con su criticidad, teniendo en cuenta la meta temporal establecida para llevar a cabo la certificación. A lo largo de todo el proceso, se realizaron diferentes encuentros de introducción a la Norma ISO 9001:2008, y se brindaron cursos de capacitación a todos los integrantes de las áreas involucradas. Gradualmente, se fue formalizando el SGC basado en los procedimientos y registros establecidos, y en función del cumplimiento de los objetivos de calidad. Dichos objetivos fueron definidos y aprobados por el Decano y están orientados a la mejora permanente de la labor cotidiana. Son medibles, están alineados con la Política de Calidad y comprenden la concientización de todo el personal para lograr su cumplimiento.

Fue entonces como el proceso de certificación de normas de calidad del Centro TAREA se planteó a partir de los siguientes objetivos:

- Conservar y restaurar bienes artísticos, archivísticos y bibliográficos solicitados por entes públicos y privados, aplicando los recursos interdisciplinarios del Centro TAREA de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- Generar conocimiento a través de la asociación entre los proyectos de restauración, investigación científica e histórica.
- Capacitar los recursos humanos propios y externos a los fines de perfeccionar y actualizar sus conocimientos profesionales.
- Propender a la consolidación de Centro TAREA como institución de referencia en cuestiones de conservación y restauración del patrimonio nacional.

- Promover la divulgación de los trabajos realizados en el Centro TAREA a nivel institucional, nacional e internacional.
- Implementar y mejorar continuamente la eficacia de un Sistema de Gestión basado en los requisitos de la norma ISO 9001:2008.

Estos objetivos comprenden el sistema de gestión de los procesos y actividades de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y el Programa de extensión Prácticas de Taller. El alcance de la certificación involucra la secuencia e interacción del conjunto de los procesos operativos de la conservación y restauración de objetos y colecciones de artes plásticas, tales como la pintura de caballete, la escultura, el dibujo, el grabado, las artes gráficas sobre papel y la pintura mural; la conservación y restauración de documentos, fondos bibliográficos y archivísticos; los diseños de planes estratégicos de preservación; el asesoramiento técnico sobre las condiciones que responden a principios de conservación preventiva y el Programa de extensión: Prácticas de Taller.

Los procesos operativos se complementan con el Proceso de Dirección, que asiste a la gestión de toda la organización, y el Proceso de Mejora, que brinda las herramientas para el seguimiento del desempeño de los servicios y el sistema de gestión de calidad. Los procesos que se desarrollan en el Centro se ajustan a metodologías universalmente aceptadas en los ámbitos de la restauración y conservación. Dentro de los diferentes Procedimientos e Instructivos se establecen los criterios y métodos para el control y el seguimiento de los procesos evidenciados en los distintos registros asegurando, de ese modo, el cumplimiento de los objetivos y la mejora de la eficacia de los procesos. El resultado de los servicios comprendidos en el alcance del Sistema de Gestión de Calidad de TAREA es verificado en todos los casos antes de la entrega del trabajo y asimismo se realiza un seguimiento a través de la Encuesta de satisfacción que se lleva a cabo al finalizar cada tarea. La alta dirección concibe, diseña y enfoca el proceso de calidad como un sistema integral orientado a la satisfacción del cliente, la mejora continua, la participación del personal y la difusión de la cultura de la Calidad. Para la implementación del SGC fue necesario tener en cuenta los recursos asignados para facilitar el establecimiento del Sistema y las acciones emprendidas a efectos de sustentar el enfoque hacia la calidad y asegurar su continuidad.

El proyecto exigió, en primera instancia, entender y conocer los requerimientos normativos para poder adaptarlos a la organización. Luego se generaron los diferentes documentos que permitieran dejar evidencia de los distintos procesos afectados. Una vez capacitado el personal y establecido el sistema, se realizaron las sucesivas auditorías internas que sirvieron para monitorear y rectificar el modelo establecido. Evaluada la

vigencia del sistema y superadas las distintas etapas, el Centro TAREA estuvo en condiciones de solicitar la Auditoría de Certificación. Los requerimientos para alcanzar esta fase se basaron en la eficacia verificada de las operaciones y en una considerable adaptación y estabilidad de los aspectos tácticos.

En septiembre de 2014, luego de tres años de intenso trabajo, los distintos procesos operativos que conforman las actividades del Centro TAREA cuentan con su certificado de Calidad bajo Normas ISO 9001:2008 expedido por Tüv Rheinland Argentina S. A. Esta entidad certificadora internacional, además de estar regida por los organismos nacionales que regulan la actividad, es líder independiente en servicios de inspección técnica y certificación de calidad. De esta manera, cada año el Centro se somete a una Auditoría realizada por esta entidad a fin de lograr la recertificación nacional e internacional.

Con la certificación del Sistema de Gestión de Calidad del Centro TAREA, el proceso no finaliza cuando se consigue un resultado, sino que el desafío se encuentra en mejorar y superar todo aquello obtenido. De esta manera, al cumplir los diez años de esta nueva gestión con la UNSAM, TAREA culminó algo jamás imaginado en los comienzos, por el 2004. Con el esfuerzo de todo el Centro se obtuvo, ineludiblemente, la certificación del sistema bajo las normas ISO 9001, pero al mismo tiempo se logró el reconocimiento de un método de trabajo responsable, que facilita y ordena a la organización y jerarquiza a toda la institución.

TAREA

OTROS ARTÍCULOS



UNSAM
EDITA

OTROS ARTÍCULOS

Ibarlucía, Ricardo (2015). "La escena del crimen. Atget y la fotografía surrealista", *TAREA*, 2 (2), pp. 54-72.

RESUMEN

Walter Benjamin presenta al fotógrafo francés Eugène Atget, muerto en 1927, como un precursor de la fotografía surrealista y señala que sus fotos de un París desierto no en vano han sido comparadas con las de la escena de un crimen. Diversas investigaciones han puesto de relieve los vínculos de Atget con el surrealismo centrándose en su relación personal con el fotógrafo estadounidense Man Ray, que descubrió su obra poco después de haber llegado a Francia en 1921. Este trabajo muestra cómo la lectura de Benjamin reenvía a la interpretación surrealista de las imágenes de Atget, en particular a dos crónicas de arte de Robert Desnos aquí recuperadas, donde la metáfora de la escena del crimen y otros tópicos utilizados hasta hoy para caracterizar sus fotos de París aparecen por primera vez.

Palabras clave: *historia de la fotografía, surrealismo, París, paisaje urbano, aura*

ABSTRACT

Walter Benjamin presents the French photographer Eugène Atget, death in 1927, as a precursor of surrealist photography and points out that his photos of a desert Paris not have been in vain compared with those of the scene of a crime. Several researches has become to highlight Atget's links to surrealism focusing in his personal relationship with the American photographer Man Ray, who has discovered his work soon after having arrived in France in 1921. This paper shows how Benjamin's lecture resends to surrealist interpretation of Atget's images, particularly to two chronicles of art written by Robert Desnos here recovered, where the metaphor of the crime scene and some other topics used until today to characterize his photos of Paris appear for the first time .

Key words: *history of photography, surrealism, Paris, urban landscape, aura*

Recibido: 24 de abril de 2015

Aprobado: 10 de mayo de 2015

La escena del crimen. Atget y la fotografía surrealista

Ricardo Ibarlucía¹

La publicación, a cargo de Thomas Michael Gunther, de un álbum de fotografías de Eugène Atget que había pertenecido a Man Ray constituye un documento de la mayor importancia para comprender la filiación que Walter Benjamin establece entre el fotógrafo francés y el surrealismo en “Kleine Geschichte der Photographie” (1931).² El álbum fue adquirido por Beaumont Newhall, curador de la George Eastman House, en 1952; lleva la inscripción manuscrita “Photo Album –E. Atget coll. Man Ray 1926” y contiene 43 copias que el artista norteamericano compró a su vecino de la Rue Campagne-Première, en el barrio de Montparnasse, y compartió con sus amigos del movimiento surrealista: “Son las que han sido más reproducidas porque están envueltas en una tonalidad dadá o surrealista”.³

1 Universidad Nacional de San Martín, Centro de Investigaciones Filosóficas, Unidad Asociada del CONICET.

2 Thomas Michael Gunther. “Les photographies d’Atget achetées par Man Ray”, *Photographies: Colloque Atget. Actes du colloque au Collège de France, 14-15 juin 1985*, París, fuera de serie, marzo de 1986, pp. 70-73; “Les Atget de Man Ray” y “L’album Man Ray”, en Eugène Atget: *Paris*, edición de Frits Gierstberg, Carlos Gollonet y Françoise Reynaud. París, TF Editores/Fundación Mapfre, Gallimard, 2011, pp. 273-277 y pp. 279-304 respectivamente.

3 Paul Hill y Tom Cooper. “Interview: Man Ray”, *Camera* N° 54, febrero de 1975, p. 39.

El interés de Man Ray por la producción de Atget se remonta a su arribo a París en 1921 y su vinculación –en medio de la revuelta dadaísta– con los miembros de la revista *Littérature*, fundada por Louis Aragon, André Breton y Philippe Soupault. En octubre de 1922, cuando el grupo buscaba nuevos horizontes después de romper con Tristan Tzara, la publicación incluyó –fuera de texto y sin créditos– la fotografía del frente de una carnicería parisina decorada con linternas chinas, que bien podría ser de Atget, en contrapunto con “Vue prise en aéroplane” (1921), una toma de *Le Grand verre* de Marcel Duchamp realizada por Ray, con la leyenda: “He aquí el dominio de Rose Sélavý/ Cuán árido es –cuán fértil/ Cuán alegre– cuán triste!”.⁴ En 1926, encargado de la edición gráfica de *La Révolution surréaliste*, Ray seleccionó cuatro fotos de Atget que se publicaron sin nombre de autor. Medio siglo después, Ray diría que Atget –“un hombre simple, casi ingenuo, como un pintor de domingo”– le pidió expresamente que no pusiera su nombre debajo de ellas porque eran “simplemente documentos”.⁵ La explicación concuerda con el letrero que colgaba en la puerta del estudio de Atget –“Documents pour artistes”–,⁶ pero contrasta con la manera en que caracterizó su colección en una carta de 1920 a Paul Léon, director de Bellas Artes:

Reuní, durante más de veinte años, a través de mi trabajo y la iniciativa individual, en todas las viejas calles del viejo París, tomas fotográficas, formato 18/24, documentos artísticos sobre la bella arquitectura civil del siglo XVI al XIX: los viejos hoteles, casas históricas o curiosas, hermosas fachadas, hermosas puertas, hermosa carpinterías, en madera, llamadores, antiguas fuentes, escaleras de estilo (en madera y hierro forjado); los interiores de todas las iglesias de París (conjuntos y los detalles artísticos: Notre Dame, Saint-Gervais y Protais, Saint Séverin, de Saint-Julien-le-Pauvre, Saint-Etienne-du-Mont, San Roch, Saint-Nicholas-du-Chardonnet, etc., etc.).

Esta enorme colección, artística y documental, está hoy terminada. Puedo decir que poseo todo el viejo París.⁷

John Taddeus Szarkowsky ha puesto en duda, en este sentido, las declaraciones de Ray y afirmado que, si Atget excepcionalmente se

4 Man Ray. “Vue prise en aéroplane” y [¿Eugène Atget?], s/t., en André Breton (dir): *Littérature*, nueva serie, núm. 5, 1 de octubre de 1922, fuera de texto.

5 Paul Hill y Tom Cooper. “Interview: Man Ray”, *loc. cit.*, p. 40.

6 Maria Morris Hambourg. “A Biography of Eugène Atget”, en John Taddeus Szarkowsky y Maria Morris Hambourg, *The Work of Atget*, 4 tomos. New York, MoMA, 1981-1985, t. 2: *The Art of Old Paris*, p. 14.

7 Citado por Guillaume Le Gall. “Un photographe archéologue”, en Sylvie Aubenas, Guillaume Le Gall, Laure Beaumont-Maillet, Clément Chéroux y Olivier Lugon: *Atget: une rétrospective*. Paris, Bibliothèque National de France, 2007, p. 40.

desentendió del tipo de uso que pensaba dar a sus fotos uno de sus clientes, tiene que haber sido porque “sentía poca simpatía por una concepción artística que predicada sobre la idea de ofender a la burguesía”.⁸ Sea como fuere, Atget consintió que Ray publicara sus imágenes en el número de junio de 1926 de *La Révolution surréaliste*, lo que dio lugar a la primera reapropiación vanguardista de su obra fotográfica: “L’Éclipse, avril 1912” –con el título alegórico “Les Dernières Conversions”– ocupó la tapa de la revista, “Corsets. Boulevard de Strasbourg” (1912) acompañó un sueño de Marcel Noll y “Versailles. Maison close. Petit place, Mars 1921” cumplió idéntica función con un relato de René Crevel titulado “La pont de la mort” (figuras 1 y 2).⁹ En el número de diciembre del mismo año, “Rampe d’escalier en fer forgé, 91 rue de Turenne” (1911) ilustró la página de apertura de “Le dessous d’une vie ou la pyramide humaine”, que comprendía tres poemas en prosa de Paul Éluard: “Les cendres vivantes”, “L’aube impossible” y “En société” (figura 3).¹⁰ Hacia 1925, la joven fotógrafa norteamericana Berenice Abbott, asistente de Man Ray, empezó también a adquirir placas de Atget.¹¹ En 1926, abrió su propio estudio en el número 44 de la Rue du Bac y logró convencer al viejo fotógrafo de dejarse hacer un retrato, el único que conocemos.¹² En 1928, después de la muerte de Atget, Abbott compró por mil dólares a André Calmette, amigo y ejecutor testamentario del fotógrafo, un remanente de negativos, álbumes y un “repertorio” en el que se consignaban los datos de sus clientes. Con la ayuda de Julien Levy, un marchante estadounidense a quien había conocido en el estudio de Ray, pudo reunir finalmente una amplia colección de fotos que se llevó consigo a Nueva York un año después. Abbott impartió

8 John Taddeus Szarkowsky. *Atget*. New York, MoMA, 2003, p. 212.

9 [Eugène Atget]. “L’Éclipse, avril 1912” (Les dernières conversions), “Corsets. Boulevard de Strasbourg”, “Versailles. Maison close. Petit place, Mars 1921”, *La Révolution surréaliste*, Año 2, N° 7, 15 de junio de 1926, tapa y pp. 6 y 28. Ver Thomas Michael Gunther. “L’Album Man Ray”, *op. cit.*, pp. 291, 287 y 280.

10 [Eugène Atget]. “Rampe d’escalier en fer forgé, 91 rue de Turenne”, *La Révolution surréaliste*, Año 2, N° 8, 15 de diciembre de 1926, p. 20. A diferencia de las tres anteriores, esta foto no integra el álbum de Man Ray. En un viejo trabajo, John Fuller atribuyó a Atget la foto de un forzudo que, dentro de un tanque de agua, lucha con un cocodrilo y mete su cabeza calva entre las mandíbulas del animal (*La Révolution surréaliste*, Año 1, N° 2, 15 de enero de 1925, p. 20), que ilustra la sección “Chroniques” a cargo de Robert Desnos (“Atget and Man Ray in the Context of Surrealism”, *Art Journal*, Vol. 36, N° 2, invierno 1976-1977, p. 130). Por su parte, Édouard Jaguer ha llamado la atención sobre la imagen de los dos trabajadores que se asoman a una alcantarilla (*La Révolution surréaliste*, Año 4, N° 11, 15 de marzo de 1928, tapa) que lleva la leyenda: “La próxima habitación” (Édouard Jaguer. *Les mystères de la chambre noire: le surréalisme et la photographie*. Paris, Flammarion, 1982, p. 20). Sobre estos y otros problemas de atribución, ver Ian Walker. *City gorged with dreams*, *op. cit.*, p. 88 y nota de la p. 109.

11 Françoise Reynaud, “Catalogue des œuvres, biographie, expositions et collections, bibliographie”, en Eugène Atget: *Paris*, *op. cit.*, p. 342.

12 Eugène Atget. *Paris*, *op. cit.*, p. 320.



Figura 1. Atget, *L'Éclipse, avril 1912 (Les Dernières Conversations)*. Fotografía publicada en la portada de *La Révolution surréaliste* N° 7, 15 de junio de 1926. Álbum Man Ray.

numerosas conferencias sobre Atget en Estados Unidos y Europa y consiguió editores en París, Leipzig y Nueva York para publicar el libro *Atget, photographe de Paris* (1930), una selección de 96 imágenes con un prólogo de Pierre Mac Orlan.¹³

En mayo de 1928, fotografías de Atget fueron expuestas en París, en el llamado “Salon de l'Escalier”, junto con obras de Ray, Abbot, Germaine Krull, André Kertész, Dora Kallmus (Madame D'Ora), George Hoyningen-Huene y Albin Guillot; en noviembre, en la galería “L'Époque” de Bruselas, se sumaron imágenes de otros representantes de la “nueva fotografía”: László Moholy-Nagy, E. L. T. Mesens, Eli Lotar, E. Gobert, Robert de Smet y Anne Biermann.¹⁴ A comienzos

13 Eugène Atget. *Atget: photographe de Paris*, edición de Berenice Abbot, prefacio de Pierre Mac Orlan. Paris, New York, E. Weyhe, 1930.

14 “Atget, figure réfléchi du surréalisme”, *Études photographiques* N° 7: Par les yeux de la science/Surréalisme et photographie. Modèles critiques/Critique de la réception, mayo de 2000, pp. 91-92. Imágenes de esta exposición fueron reproducidas en el artículo de Florent Fels. “Le premier salon indépendant de la photographie”, *L'Art vivant* N° 83, 1 de junio de 1928, p. 445. Ver Danielle Leenaerts. *Petite histoire du magazine Vu (1928-1940)*. Entre photographie d'information et photographie d'art. Bruxelles, Bern et al., PIE Lang, 2010, cap. 3: 3.3.2. “Diffusion de la Nouvelle Photographie en France: expositions et publications”, p. 97.



Figura 2. Atget, *Corsets. Boulevard de Strasbourg*, 1912, en *La Révolution surréaliste* N° 7. Álbum Man Ray.

de 1929, Abbott envió a Gustaf Stotz, curador de la gran exposición internacional “Film und Foto” (FIFO), que habría de celebrarse meses más tarde en Stuttgart, una selección de sus propias obras, acompañada de cinco negativos de Atget. Stotz le respondió con una carta en la que, tras preguntar si Atget era norteamericano o francés, confesaba haber tenido inmediatamente la sensación de encontrarse frente a un “pionero de la fotografía moderna”.¹⁵ El mismo año, veinte “documentos” de

15 Gustaf Stotz a Berenice Abbott, East Rutherford, 8 de abril de 1929 (Berenice Abbott

LES DESSOUS D'UNE VIE OU LA PYRAMIDE HUMAINE



à Marcel Noël.

D'abord, un grand désir m'était venu de solennité et d'apparat. J'avais froid. Tout mon être vivant et corrompu aspirait à la rigidité et à la majesté des morts. Je fus tenté ensuite par un mystère où les formes ne jouent aucun rôle. Curieux d'un ciel décoloré d'où les oiseaux et les nuages sont bannis. Je devins esclave de la faculté pure de voir, esclave de mes yeux irrités et vierges, ignorants du monde et d'eux-mêmes. Puissance tranquille. Je supprimai le visible et l'invisible, je me perdis dans un miroir sans lain. Indestructible, te n'étais pas aveugle.

LES CENDRES VIVANTES

Plus j'avance, plus l'ombre s'accroît. Je serai bientôt éterné par ses monuments détruits et ses statues abattues. Je n'arriverai jamais. Mes pensées orgueilleuses ont trop longtemps été liées au luxe de la lumière. Je déroule depuis trop longtemps la soie chatoyante de ma tête, tout ce turban avide de reflets et de compliments. Il n'y a qu'une façon maintenant de sortir de cette obscurité : hier mon ambition à la misère simple, vivre toute ma vie sur

de moi, à peine celui des oiseaux de nuit. Détaché de cette terre, de cette ombre qui m'ensevelit. Le ciel a la couleur de la poussière.

Trois heures du matin. Un cortège, des cris, des chants, des armes, des torches, des brutes. Je suis, je suis obligé de suivre je ne sais quel pacha, quel padishah sonore. J'ai trop sommeil et j' me révolte. Je mérite la mort. Mange ton pain sur la voiture qui te mène à l'échafaud, mange ton pain tranquillement. J'ai déjà dit que je n'attendais plus l'aube. Comme moi, la nuit est immortelle.

Dans un bouge ma mère m'apporte un livre, un si beau livre. Je l'ouvre et je craque dedans. Ma fille est assise en face de moi, aussi calme que la bougie.

La nuit des chiffonniers. Je tiendrai ma promesse de rendre visite aux chiffonniers. Leur maison brûle. Ces gens sont vraiment aimables. Je ne méritais pas tant d'honneur : leurs chevaux brûlent. On cherche dans les fossés les trésors que l'on doit m'offrir. Que le feuillage invisible est beau. J'ai fait un geste incompréhensible, j'ai mis ma main en visière sur mes yeux.

L'AUBE IMPOSSIBLE

*« Le grand enchaînement est mort!
et ce pays d'illusion s'est effacé. »
Young*

C'est par une nuit comme celle-ci que je me suis privé du langage pour prouver mon amour et que j'ai eu affaire à une sourde.

C'est par une nuit comme celle-ci que j'ai eu illi sur la verdure perpendiculaire des framboises blanches comme du lait, du dessert pour cette amoureuse de mauvaise valenté.

C'est par une nuit comme celle-ci que j'ai régné sur des rois et des reines alignés dans un couloir de craie. Ils ne devaient leur taille qu'à la perspective et si les premiers étaient gigantesques, les derniers, au loin, étaient si petits que d'avoir un corps visible, ils semblaient taillés à facettes.

C'est par une nuit comme celle-ci que je

Figura 3. Atget, *Rampe d'escalier en fer forgé, 91 rue de Turenne*, en *La Révolution surréaliste* N° 8, 15 de diciembre de 1926.

Atget figuraron en la exposición “Fotografie der Gegenwart”, impulsada por el historiador y crítico de arte alemán Kurt Wilhelm-Kästner, en el

Archives), citado en Thomas Michael Gunther. “Les Atget de Man Ray”, *op. cit.*, p. 375.

Folkwang Museum de Essen. En las dos circunstancias, aparecía como un precursor de Albert Renger Patzschm ilustrando los temas de la repetición y de la fragmentación apreciados por la Nueva Objetividad”.¹⁶

En “Kleine Geschichte der Photographie”, publicado en tres partes en *Die literarische Welt* entre mediados de septiembre y principios de octubre de 1931, Benjamin retrata a Atget como “un Busoni de la fotografía”, un virtuoso de “una capacidad sin paralelo en la materia, unida a la más alta precisión”.¹⁷ Atget fue un actor, recuerda, que cansado del oficio “lavó su máscara y se puso después a desmaquillar la realidad”; vivió en París, “pobre e ignorado, malvendió sus fotografías a aficionados que apenas podían ser más excéntricos que él y murió, hace poco; dejó una obra de más de cuatro mil placas”.¹⁸ A continuación, Benjamin indica las dos ediciones de la colección de Abbot: el mencionado *Atget, photographe de Paris*, con prólogo de Mac Orlan, y *Lichtbilder*, cuya introducción fue escrita por Camille Recht.¹⁹ Benjamin cita *in extenso* el texto de Recht al presentar a Atget como un pionero de la nueva fotografía, desconocido entre los críticos de su tiempo, que “nada sabían de este hombre que iba y venía por los estudios con sus fotografías, que las malvendía por unos pocos centavos, a menudo solo al precio de esas tarjetas postales que, hacia 1900, mostraban imágenes muy embellecidas de ciudades sumergidas en una noche azul con una luna retocada”.²⁰ “Atget –continúa diciendo Recht– alcanzó el polo de la suprema maestría; pero con la modestia obstinada de un gran experto que vivió siempre en la sombra, omitió plantar su bandera. Así es como más de uno cree haber descubierto el polo que Atget piso antes que él”.²¹

“Las imágenes de Atget –sostiene Benjamin más adelante– son precursoras de la fotografía surrealista: la vanguardia de la única columna realmente importante que el surrealismo pudo poner en marcha”.²² La afirmación busca llamar la atención al mismo tiempo sobre el papel que ha desempeñado Atget en la historia del surrealismo y sobre la verdadera incidencia que el movimiento ha tenido en el dominio de las artes

16 *Ibid.*

17 Walter Benjamin. “Kleine Geschichte der Photographie”, *Die literarische Welt*, Año 7, N° 38 (18 de septiembre de 1931), N° 39 (25 de septiembre de 1931) y N° 40 (2 de octubre de 1931); actualmente en *Gesammelte Schriften* (en adelante: GS), edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, 7 tomos. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977-1999, t. II/1, p. 377.

18 *Ibid.*

19 Eugène Atget. *Lichtbilder*, introducción de Camille Recht. Paris-Leipzig, Henri Jonquières, 1930.

20 GS, II/1, p. 378. Ver GS, II/3, p. 1141: Eugène Atget. *Lichtbilder*, *op. cit.*, p. 8.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

visuales. Atget fue “el primero que desinfectó la atmósfera sofocante que había esparcido el convencionalismo de la fotografía de retrato” en la época de su decadencia, sostiene Benjamin: “Saneó esa atmósfera, la purificó incluso: liberó al objeto de su aura, el mérito incuestionable de la escuela de fotógrafos más reciente”.²³ Obsesionado por dejar un registro de todas las cosas condenadas a desaparecer –frentes de edificios, tiendas, barracas de feria, pasajes, callejuelas, patios, iglesias, jardines, barrios periféricos, interiores de viviendas, escaleras, puertas, molduras–, Atget les enseñó a los surrealistas a mirar. Sin él, probablemente, no solo la fotografía surrealista no hubiera existido, sino que obras como *Le paysan de Paris* y *Nadja* serían sin duda inconcebibles. Cuando revistas de orientación surrealista como *Bifur*, editada por Georges Ribemont Dessaignes,²⁴ o *Variétés*, órgano del surrealismo belga,²⁵ reproducen en sus páginas, bajo el título de “Westminster”, “Lille”, “Amberes” o “Breslau”, “detalles de un pedazo de balaustrada, o la copa pelada de un árbol, cuyas ramas se entrecruzan en distintas direcciones con las farolas de gas, o un muro de defensa, o un candelabro con un salvavidas sobre el que está el nombre de la ciudad”, apunta Benjamin, no hacen más que recrear “motivos” descubiertos por Atget: “Este buscó lo desaparecido y ausente, y por eso sus imágenes se levantan también contra la resonancia exótica, opulenta, romántica de los nombres de las ciudades; ellas aspiran el aura de la realidad como el agua de un buque que se hunde”.²⁶

Como ha mostrado Ian Walker, Benjamin hace aquí referencia a una serie de fotografías aparecidas en el número de *Variétés* de diciembre de 1928, donde se publican también otras de Atget, bajo los títulos “Paysages méconnus” y “Mélancolie des villes”.²⁷ La placa del salvavidas cerca del Thames, en Westminster, es anónima; la de la balaustrada, en Versailles, fue sacada por Herbert Bayer, mientras que la del muro de defensa parece ser una fotografía que lleva la firma de Germaine Krull, amiga de Benjamin y autora de uno de sus retratos, aunque bien podría tratarse de la foto de una pared derruida de Éli Lotar o la toma de un murallón costero realizada por Michel Seuphor.²⁸ Por

²³ *Ibid.*

²⁴ Pierre G. Lévy (dir.), Georges Ribemont Dessaignes (red. en jefe). *Bifur*, N^{os} 1-8, Paris (Éditions du Carrefour, 1929-1931), Jean-Michel Place, 1976. Ver la reseña que Benjamin dedicó a esta revista en *Die Literarische Welt* (Año 6, N^o 45, 7 de noviembre de 1930) en GS, IV/1, pp. 595-596.

²⁵ Paul-Gustav van Hecke (dir.). *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain*, Nos 1-25, Bruxelles, Éditions Variétés, 1928-1930.

²⁶ GS, II/1, p. 378.

²⁷ Ian Walker. *City Gorged with Dreams*, *op. cit.*, p. 101.

²⁸ *Ibid.* Germaine Krull et al. “Paysages méconnus” y “Mélancolie des villes”, en *Variétés*, Año 1, N^o 8, 15 de diciembre de 1928, fuera de texto.

su parte, el árbol sin hojas con la farola de gas corresponde a una foto de Maurice Tabard titulada "Paysage", aparecida en julio de 1930 en las páginas de *Bifur*,²⁹ en cuyos números anteriores se había publicado imágenes de calles desiertas, viejos edificios, mercados y maniqués de Krull, Lotar, Kertész y Sasha Stone, entre otros, claramente inspiradas en los trabajos de Atget.³⁰

Es precisamente en el contexto de estas consideraciones sobre Atget y la fotografía surrealista donde Benjamin introduce por primera vez una definición del aura. Con ligeras variantes, ella es retomada en las diferentes redacciones de "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1935-1939):

¿Qué es en realidad el aura? Un trama peculiar de espacio y tiempo: la manifestación irreplicable de una lejanía, por más cercana que pueda estar. Descansando una tarde de verano, seguir con la mirada una cadena de montañas en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa: eso significa aspirar el aura de aquellas montañas, de aquella rama. Ahora, "acercar las cosas a uno", más bien a las masas, es una tendencia tan apasionada como la de la superación de lo que es único [*Einmaligen*] en cada coyuntura por medio de la reproducción. Día a día cobra vigencia, de manera cada vez más irrefrenable, la necesidad de apropiarse del objeto en la proximidad más inmediata, en la imagen y, más bien, en la reproducción [*Abbild*]. Y es innegable la diferencia que hay entre la reproducción, como se encuentra disponible en las revistas ilustradas y los semanarios, y la imagen [*Bild*]. Unicidad y perduración están tan estrechamente conectadas en ésta como fugacidad y repetibilidad lo están en aquella. El despojamiento del objeto de su envoltura, la destrucción del aura, es el signo de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que, por medio de la reproducción, lo conquista también en lo que es único.³¹

La absorción del aura evanescente del mundo social, de los lugares y los objetos destinados a desaparecer, ha sido el mayor legado de Atget a la fotografía surrealista. Cargando a costas su pesada cámara de fuelle, "casi siempre pasó de largo" delante de las "grandes vistas" y los lugares emblemáticos de los barrios parisinos, subraya Benjamin: "no así delante de una larga fila de hormas de zapatos, ni tampoco delante de los patios parisinos en los que de la noche a la mañana las carretillas se estacionan en fila; ni delante de las mesas todavía servidas y los platos sin ordenar, como cientos de miles a la misma hora; ni delante del burdel de la

29 *Ibid.* Maurice Tabar. "Paysage", *Bifur* N° 5, abril de 1931, fuera de texto.

30 Ver, por ejemplo: Germaine Krull, "Marché, Amsterdam", "Habitation du quartier gitan à Marseille" y "Amsterdam"; Éli Lotar, "Abandon", y André Kertész, "Garage", "Devanture" y "Chevaux de bois", en *Bifur* N° 1, mayo de 1929, fuera de texto; asimismo, Sasha Stone. "Anatomie féminine", *Bifur* N° 2, julio de 1929 y Krull, "La Bretagne pittoresque", *Bifur* N° 3, septiembre de 1929, fuera de texto.

31 GS, II/1, pp. 378-379. Ver GS, I/2, <4>, p. 440; III, p. 479; III, pp. 712-713; VII/1, IV, p. 355.

calle..., número 5, cuyo cinco aparece enorme en cuatro puntos distintos de la fachada”.³² Benjamin describe de este modo varias fotografías de la edición alemana del libro de Abbott: “Flickshuster”, “Cour du Dragon” (figura 4), “Speisezimmer”, “Arbeiterwohnung” y “Das Haus No. 5” (figura 5).³³ Luego, comentando las placas tituladas “Porte d’Arceuil”, “Treppenhaus”, “Café auf der Avenue de la Grande Armée” y “Place du Tertre”³⁴ (figuras 4 y 6), señala que lo más notable en casi todas estas imágenes es que los espacios se hallan totalmente vacíos:

Vacía la Porte d’Arceuil en las fortificaciones, vacías las escaleras suntuosas, vacíos los patios, vacías las terrazas de los cafés, vacía, como corresponde, la Place du Tertre. No son lugares solitarios, sino sin animación; la ciudad en estas imágenes está desamoblada como una vivienda que aún no hubiese encontrado un nuevo inquilino. En estas producciones, la fotografía surrealista prepara un extrañamiento saludable entre el mundo circundante y el hombre. Deja a la mirada políticamente entrenada libre el camino para que todas las intimidades favorezcan la iluminación que se enfoca en el detalle.³⁵

La idea se retoma hacia el final del ensayo para trazar una de las caracterizaciones más famosas que se han ofrecido de la obra de Atget: “No en balde se han comparado las fotografías de Atget con las de un lugar del hecho [*Tatort*]”, escribe Benjamin, preguntándose enseguida: “¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades una escena del crimen?, ¿no es cada transeúnte un criminal? ¿No debe el fotógrafo –descendiendo del augur y del arúspice– detectar la culpa en sus imágenes y señalar al culpable?”.³⁶ En el manuscrito del ensayo, Benjamin dice: “Con razón se han comparado las tomas de Atget con las policiales de la escena del crimen y mostrado con ello de qué manera la fotografía creativa se enfrenta a la destrucción. Porque el mundo no es bello y para el juicio llama a comparecer ante la cámara con los labios mudos a millones de testigos anónimos”.³⁷

Años después, la observación es recuperada en “Das Kunstwerk”. El propósito aquí es ilustrar con Atget el momento de la historia de la fotografía en que “el valor expositivo comienza a hacer retroceder en toda la línea al valor cultural”.³⁸ En los comienzos de la fotografía, argumenta

32 GS, II/1, p. 379.

33 GS, II/3, p. 1142: Eugène Atget. *Lichtbilder, op. cit.*, placas 7, 87 (ver Thomas Michael Gunther, “L’album Man Ray”, *op. cit.*, p. 302), 15 y 63 (*ibid.*, p. 281).

34 GS, II/3, p. 1142: Eugène Atget. *Lichtbilder, op. cit.*, placas 89, 44, 34 y 65.

35 *Ibid.*

36 GS, II/1, p. 385.

37 GS, II/3, pp. 1139-1140.

38 GS, I/2, <7>, p. 445, VI, p. 485, VII, p. 718; GS, VII/2, VII, pp. 360-361.



Figura 4. Atget, *Cour du Dragon*, 1913, en *Lichtbilder*, 1930. Álbum Man Ray.



Figura 5. Atget, *Porte d'Arceuil*, 1913, en *Lichtbilder*.

Benjamin, el “valor cultural” de la imagen tiene su último refugio en el retrato, bajo la forma de un “culto del recuerdo de los seres queridos lejanos o fallecidos”: “En la expresión fugaz de un rostro humano, el aura



Figura 6. Atget, *Café auf der Avenue de la Grande Armée* (Café, Avenue de la Grande-Armée), 1924-1925, en *Lichtbilder*.

nos hace señas por última vez desde las primeras fotografías. En eso consiste su belleza desoladora y absolutamente incomparable”.³⁹ Cuando el rostro humano se retira de la fotografía, el “valor expositivo” empieza a aventajar al “valor cultural”. La importancia capital de Atget, concluye, reside en haber operado esta transformación, fotografiando las calles de París totalmente deshabitadas:

Con toda razón se ha dicho de él que las fotografió como el lugar de un hecho. También el lugar del hecho está desierto de seres humanos. Se lo fotografía en busca de indicios. Con Atget, las tomas fotográficas empiezan a volverse piezas probatorias en el proceso histórico. Esto es lo que sin embargo les proporciona una significación política oculta.⁴⁰

Benjamin dice con claridad que la comparación de las imágenes de Atget con las de la fotografía forense ha sido acuñada previamente, pero no indica de dónde procede. Comentando el párrafo final de “Kleine Geschichte der Photographie”, Guillaume Le Gall sugiere que la fuente no explicitada podría ser el estudio de Recht.⁴¹ En efecto, Recht

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Guillaume Le Gall. “Atget, figure réfléchie du surréalisme”, *Études photographiques* N° 7: Par

dice, en el prólogo de su libro, que las placas de Atget “recuerdan una fotografía policial en el lugar del hecho” [*an eine Polizeifotographie am Tatort gemahnend*].⁴² Sin embargo, como apunta el propio Le Gall, esta asociación con el uso técnico-pericial de la fotografía en la criminalística estaba ya bastante extendida. Por ejemplo, en un artículo publicado en *Variétés* en diciembre de 1928, el escenógrafo y cineasta Albert Valentin, colaborador de *La Révolution surréaliste*, compara a Atget con el Aduanero Rousseau y afirma que “esos callejones de la periferia, esos arrabales” que la cámara ha registrado constituyen “el teatro natural de la muerte violenta, del melodrama”.⁴³ La metáfora misma del *haruspice* –esto es, de aquel que observaba las entrañas de las víctimas para leer presagios– figura en otro texto de Valentin: el primero de los doce capítulos de la miscelánea de reflexiones sobre arte y bosquejos titulada “Aux soleils de minuit”, aparecido en *Variétés* en agosto de 1928. En él no se habla de Atget, pero se describe a “un detective que levantaba los párpados de un cadáver para ver en su pupila dilatada y ya vidriosa, la mascarilla, fotografiada en reducción, del autor del crimen”.⁴⁴

Establecer con certeza si Benjamin había leído o no estos trabajos de Valentin es una tarea harto improbable. La peculiar descripción que este ofrece del detective, del todo ausente en el ensayo de Recht, lleva ciertamente a pensar que los conocía. Por lo demás, como hemos visto, Benjamin se refiere en “Kleine Geschichte der Photographie” a las producciones surrealistas aparecidas en *Variétés* como ejemplos de una práctica directamente inspirada en Atget. Cualquiera haya sido la fuente de Benjamin, lo que estamos en condiciones de afirmar es que las interpretaciones de Valentin y de Recht son deudoras, en último análisis, de dos escritos que Robert Desnos dedicó a la figura de Atget mencionados al pasar por Le Gall. Su relevancia es aún mayor desde el momento

les yeux de la science/Surréalisme et photographie. Modèles critiques/Critique de la réception, mayo de 2000, [pp. 90-107], p. 99 nota 40.

42 Camille Recht. “Einleitung”, en Eugène Atget: *Lichtbilder*, *op. cit.*, pp. 18-19.

43 Albert Valentin. “Eugène Atget”, *Variétés. Revue mensuelle illustrée de l'esprit contemporain* N° 8, Bruxelles, diciembre de 1928, [pp. 405-406], p. 405, citado por Guillaume Le Gall, en “Atget, figure réfléchie du surréalisme”, *loc. cit.*, p. 99. El artículo está ilustrado con fotografías de Germaine Krull.

44 Albert Valentin. “Aux soleils de minuit”, en *Variétés* N° 4, agosto de 1928, p. 255, citado por Guillaume Le Gall, en “Atget, figure réfléchie du surréalisme”, *Études Photographiques*, p. 99 *infra*. Ian Walker recuerda también que Mac Orlan, autor del prefacio a la edición francesa de las fotos de Atget, publicó en 1929 un ensayo titulado “Elements de fantastique social”, ilustrado por un anónimo fotógrafo de policiales, y que solía escribir en la popular revista *Détective*, que “presentaba fotografías de calles desiertas donde el *frisson* consistía en el conocimiento del terrible crimen que se había cometido allí” (*City Gorged with Dreams*, *op. cit.*, p. 101).

en que, por una nota de *Pariser Tagebuch* de principios de enero de 1930, sabemos que Benjamin mantuvo trato personal con Desnos.⁴⁵ El primero de estos escritos, un homenaje a Atget, apareció el 11 de septiembre de 1928, un mes después de su muerte, en la serie “Les Spectacles de la rue”, que Desnos escribió a intervalos irregulares, en alternancia con crónicas cinematográficas y artículos diversos, para el diario de izquierda *Le Soir*, editado por Alexis Caille y Robert Lazurick:

Eugène Atget

Hay un Olimpo moderno donde, en medio de instrumentos científicos perimidos, se sientan, graves en su redingote, algunos brujos modernos como Ni[é]pce, Daguerre, Nadar, Ader, Sauvage y otros que vendrán a reunirse ante un escenario a la Jules Verne, Santos-Dumont, Voisin, los hermanos Lumière. No veo, sin embargo, a Eugène Atget figurando un día en la inmortalidad relativa de las enciclopedias.

Eugène Atget murió a principio de año [sic]. Sé pocas cosas de su vida, salvo que después de haber sido actor, vino a vivir, pasados los cuarenta, en la rue Campagne-Première, en una curiosa vivienda donde tuve oportunidad de encontrarme con él solo una vez.

Era un hombre mayor, con la fisonomía del actor cansado. Se movía a través de una cantidad fabulosa de documentos: placas, copias, álbumes, libros...

¡Pero qué documentos! En una treintena de años, Atget fotografió todo París. Con el objetivo maravilloso del sueño y de la sorpresa. No son los álbumes de un artista que deja su herencia a las bibliotecas... No, son las visiones de un poeta legadas a los poetas.

Sin entregarse jamás a lo pintoresco ni a lo anecdótico (una palabra sobre la cual convendría un día entablar una discusión, ya que es empleada a diestra y siniestra), Eugène Atget fijó la vida.

Su obra se repartió en una multitud de series que comprenden varias decenas de miles de negativos: interior burgués, interior de obreros, interiores ricos (incluido el de Mlle. Sorel), puestos de feria, vidrieras de almacenes, de peluqueros, escenas de la calle, peldaños de escaleras, depósitos de anticuarios, etc., vio todo con un ojo que merece los epítetos de sensible y de moderno.

Su espíritu era de la misma raza que el de Rousseau, el aduanero, así como su visión del mundo, fijada por un medio aparentemente mecánico, y también la visión de su alma.

Me gustaría publicar una edición de *Fantomas* (y ya llegará el día en que se decida reeditar esta epopeya contemporánea) ilustrada con fotografías de Atget. Lo único que sabemos es que, después de Nadar, y con mayor importancia aun, ninguna obra había revolucionado la fotografía.

Man Ray, a quien la fotografía moderna debe la revelación de dominios nuevos, Man Ray, mago y poeta, y cuya obra es de una gravedad poética excepcional, había descubierto a Atget que, por una de esas coincidencias misteriosas, vivía ignorado en la misma rue Campagne-Première.

Fue a través de él que lo conocí. Ahora Atget ya no está. Su fantasma –iba a decir su negativo– debe rondar los innumerables lugares poéticos de la capital y, abriendo sus álbumes en lo de Berenice Abbott, que es también una gran

45 GS, IV/1, 6 de enero de 1930, p. 568.

fotógrafa, espero siempre verlo surgir. Pero Atget nunca fue fotografiado, y solo Berenice Abbott ha fijado sus rasgos.
La ciudad muere. Las tumbas se dispersan. Pero la capital del sueño erigida por Atget erige sus murallas inexpugnables bajo un cielo de gelatina.
El dédalo de las calles prosigue su curso como un río.
Y las bocacalles sirven siempre para encuentros patéticos.⁴⁶

Esta breve crónica de Desnos –que no ocupa más que una columna en *Le Soir* (figura 7)– es el texto crítico más antiguo sobre Atget del que tenemos noticia. En él aparecen ya la mayoría de los elementos que habrían de ser retomados por diversos autores, incluido Benjamin: la comparación con el Aduanero Rousseau, su vida solitaria, el encuentro con Man Ray, el retrato y la colección de Abbott, los interiores y el París onírico de sus fotografías, como un cementerio amurallado, las esquinas que suscitan dramáticos presentimientos, las laberínticas calles vacías que evocan los escenarios de *Fantomas*, el folletín de Pierre Souvestre y Marcel Alain, llevado al cine por Louis Feuillade (figura 8). En mayo de 1929, en su segundo artículo sobre Atget, publicado –con groseras erratas– en la revista literaria *Le Merle* con motivo de la aparición en Francia del libro de Berenice Abbott, Desnos traza asombrosamente, en el acotado espacio de una columna de la sección “Caligari”, el programa de una historia de la fotografía en buena medida consistente con la que Benjamin habría de narrar dos años después en “Kleine Geschichte der Photographie”, estudio que en su opinión debía considerarse a la vez como “prolegómeno y paralipómeno” de *Das Passagen-Werk*.⁴⁷

Desnos traza aquí en pocas líneas la evolución de la fotografía desde la daguerrotipia y los retratos de familia hasta la fotografía de vanguardia, de la que Atget es presentado como pionero. Confirma que las revistas *Littérature* y *La Révolution surréaliste* fueron las primeras en publicar sus fotografías y subraya que la importancia de su obra reside fundamentalmente en haber introducido, luego de que el retrato alcanzara su apogeo con Nadar, el interés por el paisaje urbano, que capturó a la vez con el ojo inocente del Aduanero Rousseau y la suspicacia del

46 Robert Desnos. “Eugène Atget”, en Alexis Caille (dir.) y Robert Lazurick (sec. general): *Le Soir, le seul journal de gauche du Soir*, 11 de septiembre de 1928, p. 5. Los otros tres textos de la serie son los siguientes: “Mannequins de Paris” (2 de agosto, p. 5), “Conversations” (17 de agosto, p. 5.) y “Les yeux et les visages” (12 de septiembre, p. 5). El microfilm de este artículo, no reeditado en francés hasta el presente, puede consultarse en la Bibliothèque Nationale de France. Hasta donde sabemos, solo ha vuelto a publicarse en inglés en Christopher Phillips (ed.). *Photography in the modern era. European documents and critical writings, 1913-1940*. New York, Metropolitan Museum of Art-Apertura, 1989, pp. 16-17.

47 Walter Benjamin. *Gesammelte Briefe*, edición de Christoph Göttsche y Henri Lonitz (Theodor W. Adorno Archiv), 5 tomos. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997-2000, t. IV, 721: A Gershon Scholem, Berlin, 28 de octubre de 1931, p. 61.

flâneur, fijando para siempre en sus placas la imagen del París de la primera década del siglo XX, cuya precisa descripción literaria Guillaume Apollinaire encontraba en *Fantomas*. Para concluir, Desnos cita a Pierre Ronsard, augurando que llegará el día en que las fotografías de Atget no solo cotizarán en el mercado del arte, sino que serán quizás el único documento que se conserve de una ciudad cuya fisonomía habrá cambiado para siempre:

Émile Adget [*sic*]

Habría una historia entera de la fotografía por escribir, no desde el punto de vista de los progresos técnicos que ha podido realizar desde Daguerre, sino solo desde el punto de vista de las obras que ha producido. Los álbumes de familia, esos álbumes ridículos, con caparazones de cuero, encerrojados en plata, contienen, para la historia de las costumbres y de la poesía, documentos inestimables: bellas jóvenes de antaño con sus vestidos perimidos, muertas hace ya largo tiempo, abuelas quizás, y pudriéndose en tumbas de mármol, militares prestigiosos y grotescos, con el quepís sobre la oreja, la bayoneta al costado, apoyando negligentemente sobre una rocalla un brazo cubierto de galones, respetables ancianos cuyo nombre se ha perdido en la noche sin dimensiones del tiempo pasado... La obra de Nadar, por ejemplo, es, en la historia del retrato, de una excepcional importancia. Pero hubo que esperar a los primeros años de este siglo para que un fotógrafo, con la frescura de un aduanero Rousseau, y la minucia de un *flâneur* parisino, pusiese su objetivo al servicio de los paisajes. Émile Adget [*sic*], muerto hace unos diez meses, ha dejado tras de sí una obra formidable, pacientemente constituida en curso de treinta años de fotografía. Sus álbumes, de los cuales Berenice Abboot [*sic*] ha publicado un extracto con un prefacio de Pierre Mac Orlan, constituyen el expediente más fantástico de las maravillas que nuestros ojos pueden ver cada día, pero a las cuales muy a menudo no prestamos atención.

Peldaños de escaleras, raíces tortuosas, barracas de feria, tiendas de antigüedades, ómnibus, interiores parisinos desde la pequeña vivienda obrera hasta la de Cécile Sorel, uniformes desde el del bombero y del cartero hasta el del enterrador, Émile Adget [*sic*] ha visto todo, fijado todo.

Si Apollinaire ha podido decir con exactitud que más adelante se buscaría en *Fantomas*, esa epopeya parisina, la exacta descripción del París de 1910, con no menos certeza puede decirse que el rostro del París de la misma época ha sido fijado para siempre en las placas frágiles de esta extraordinaria colección. No era un desconocido en Montparnasse, donde vivía en medio de una extraña leonera, en la Rue Campagne-Première. Artistas en busca de documentos iban a comprarle copias por algunos centavos. Era un proveedor al que se le podía conceder el interés de la curiosidad y nada más.

Después de la guerra, hacia 1922, la revista *Littérature* fue la primera que publicó algunas de sus fotografías. Otras aparecieron después en *La Révolution surréaliste*. Pero parece que aquellos mismos que ahora se interesan en ese extraño museo no le prestaban la importancia que merecía. Fue necesario que Adget [*sic*] muriese para que, sin duda acosado por su fantasma, el país fabuloso reconstituido sobre la gelatina sensible de las placas apareciese a sus visitantes en todo su esplendor. Ya hay colecciones que se enriquecen con sus clichés. Llegará el día en que cotizarán en los salones de ventas. Los postores se disputarán su posesión.

Sin embargo, sobre el emplazamiento de los paisajes desaparecidos de los que sus fotografías serán el único testimonio, se elevarán otros paisajes, no menos curiosos ni menos bellos.

"La materia permanece y la forma se pierde".⁴⁸



Figura 8. Atget, *Coin*, rue de Seine, 1924. Álbum Man Ray.

48 Robert Desnos. "Émile Adget", *Le Merle. Hebdomadaire littéraire* N° 3 (nueva serie), Eugène Merle (dir.), Paris, Au Sans Pareil, 3 de mayo de 1929, p. 17; reed. en *Nouvelles Hébrides et autres texts, 1922-1930*, edición establecida, presentada y anotada por Marie-Claire Dumas, Gallimard/NRF, 1978, pp. 435-436. Ver Pierre de Ronsard. "Contre les bucherons de la forest de Gastine", en: *Œuvres complètes de Ronsard*, 7 tomos, Paris, Garnier frères, 1923-1924, t. 5: *Les élégies, élogues, et mascarades*, p. 246: "la matière demeure, et la forme se perd".

OTROS ARTÍCULOS

Vicente Rabanaque, Teresa (2015). "Los criterios en conservación y restauración del siglo XX, en el nuevo contexto mediterráneo, a las puertas del nuevo siglo. ¿Idoneidad o necesidad de redefinición?", *TAREA*, 2 (2), pp. 74-107.

RESUMEN

En este artículo se analizan los principales criterios que han prevalecido y determinado las intervenciones en conservación y restauración en el transcurso del siglo XX, muchos de los cuales continúan teniendo amplia vigencia en nuestros días. Por lo general, la mayoría de estos criterios ponían el acento en la consideración del objeto histórico-artístico, cuya consistencia o soporte físico articulaba los axiomas que dictaban el proceso de intervención. De ahí la preeminencia de valores como la originalidad, la autenticidad o la objetividad, que tradicionalmente han guiado el proceso de intervención en conservación y restauración. Sin embargo, la tendencia actual hacia la consideración de la multiplicidad de factores que intervienen en el proceso de preservación y transmisión patrimonial obliga a hacer una revisión de los criterios tradicionales para valorar su idoneidad en nuestro tiempo. Desde nuestra consideración, la actuación en conservación y restauración actual es inseparable, por un lado, de un mayor reconocimiento del componente simbólico, expresivo y comunicativo asociado a los bienes culturales y, por otro, de la consiguiente necesidad de considerar en este proceso a los diferentes agentes sociales que intervienen en este diálogo en torno al bien cultural, que no puede ser obviado por los especialistas en la materia.

Palabras clave: *revisión, criterios, conservación, restauración*

ABSTRACT

In this article we will analyze the principal criteria that have prevailed and determined the interventions in conservation and restoration in the course of the 20th century, many of which continue being widely upheld nowadays. In general, the majority of these criteria focused on the historical-artistic object, making its consistency and physical support the determining factor in the process of intervention. This gives preeminence to values such as authenticity and objectivity that traditionally have guided the process of intervention in conservation and restoration. Nevertheless, the current consideration of multiple factors, which intervene in the process of preservation and patrimonial, calls for a review of these traditional criteria in order to evaluate their suitability in our own time. From our consideration, the actions taken in conservation and restoration are inseparable nowadays. On the one hand, there is a greater recognition of the symbolic, expressive and communicative factor in cultural property and, on the other, the consequent need to consider the different social agents involved in this process. These agents intervene in this dialogue referring to cultural property and cannot be ignored by the specialists concerned.

Key words: *revision, criteria, conservation, restoration*

Recibido: 15 de febrero de 2014

Aprobado: 15 de abril de 2015

Los criterios en conservación y restauración del siglo XX, en el contexto mediterráneo, a las puertas del nuevo siglo

¿Idoneidad o necesidad de redefinición?

Teresa Vicente Rabanaque¹

1. Introducción

Contextualización histórica

Antes de profundizar en el análisis de los criterios hegemónicos que podemos identificar en el curso del siglo XX en el área mediterránea (con especial incidencia en el caso español), conviene trazar una breve contextualización histórica que nos permita comprender los principales avances y cambios advertidos en este ámbito específico.

Los inicios de la restauración resultan inseparables del ámbito artístico, dado que en origen los artistas fueron los encargados de

¹ Universidad Politécnica de Valencia.

intervenir en las obras de arte deterioradas para restablecer sus propiedades morfológicas o estéticas. A pesar de que este tipo de intervenciones pueden rastrearse a lo largo de la historia, los orígenes de la restauración institucional, en el caso particular español, se remontan al siglo XVIII. El desolador incendio que sufrió el Alcázar de Madrid en 1734 marcó un punto de inflexión en la historia de la profesión, al requerir la presencia de un buen número de artistas dedicados de forma exclusiva, por primera vez, a la restauración de los lienzos de esta sede real.² Se trata de los primeros “artistas-restauradores” encargados de recuperar los lienzos del monarca que sobrevivieron a la deflagración, con los que se configuró el Taller de Restauración español. Su primera sede fue el Palacio Real y, posteriormente, el Real Museo de Pinturas y Esculturas (actual Museo Nacional del Prado). Desde entonces se iniciará un lento, pero progresivo, proceso de emancipación de la figura del restaurador con respecto del artista, hasta erigirse en el siglo XIX como un profesional autónomo y reconocido. Este proceso de configuración de la conservación y restauración como disciplina fue paralelo a la institucionalización del patrimonio, que requirió la intervención de estos especialistas para hacer efectiva la preservación y transmisión del legado histórico-artístico. En este sentido, el concepto de patrimonio en el contexto europeo nació en el siglo XIX impulsado, entre otros factores, por la conformación de los Estados nacionales, que alentaron la construcción de una identidad cultural propia sustentada en la recreación del pasado común. De ahí que los grandes museos europeos, que asumieron una función capital en el desarrollo de la identidad cultural nacional, fueran una fundación decimonónica.³ La recién configurada conciencia patrimonial implantó un nuevo criterio de valoración, el “Monumento Nacional”, que privilegió el reconocimiento de los bienes arquitectónicos y conllevó una acusada diferenciación jerárquica entre los bienes inmuebles y muebles. Esto permite justificar que los principios sobre restauración se formularan primero dentro del ámbito de la arquitectura y la ingeniería, lo que dio lugar a dos grandes corrientes antagónicas. De un lado, la encabezada por Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, que defendió las reconstrucciones interpretativas para recrear la imagen idealizada que se suponía al edificio en su origen, amparándose en una supuesta unidad de estilo a la

2 Ana María Macarrón Miguel. *Historia de la conservación y la restauración: desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Tecnos, 2002; y Leticia Ruiz Gómez. “Restauración en el Museo del Prado”, *Enciclopedia del Museo del Prado* Nº 5, 2006, pp. 1836-1843.

3 Llorenç Prats. *Antropología y patrimonio*. Barcelona, Ariel, 1997; y Beatriz Santamarina Campos. “Una aproximación al patrimonio cultural”, en Gil-Manuel Hernández i Martí et al., *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2005, pp. 21-52.

que se le reprochó una falta de rigor histórico. De otro lado, la abandonada por su contemporáneo John Ruskin, cuya filosofía moral romántica le condujo a concebir el ciclo vital del monumento, desde su nacimiento hasta su muerte. La única postura válida sería la de conservar los edificios en el estado en el que habían llegado, defendiendo el valor de la antigüedad y la ruina como fórmula para preservar la historicidad y autenticidad, identificadas con la búsqueda de la verdad.

En una posición intermedia, se situaría la llamada “restauración científica” italiana, cuyos máximos exponentes fueron Camilo Boito y, posteriormente, Gustavo Giovannoni. Ambos defendieron la legitimidad de la restauración como medida necesaria para la conservación, siempre que las intervenciones fuesen discernibles para no confundirse con la obra original. Asimismo, enfatizaron el valor histórico y documental del inmueble, y trazaron un puente entre la ciencia y el arte.

Estas nuevas ideas tuvieron una amplia repercusión en las normativas internacionales y se extendieron a otras áreas, como la pintura y la escultura. Todo ello trajo como resultado, de forma simultánea, la proliferación y desarrollo de los talleres de restauración de bienes muebles institucionales, cuya principal sede fue el museo. Así pues, en el curso del siglo XIX se avanzó hacia una mayor regulación y especialización, así como a una incipiente formación reglada en conservación y restauración. Esto se tradujo en el creciente reconocimiento del restaurador como profesional, en beneficio de la consolidación de una identidad propia para este colectivo que sentaba las bases de una concepción moderna de la disciplina.

En España, desde el taller de restauración⁴ del Real Museo de Pinturas y Esculturas, se defendieron con ahínco los nuevos criterios europeos. Buena muestra de ello la tenemos a mediados del XIX, cuando el entonces director del museo, José de Madrazo, defendió la aplicación en España de aquellos criterios que privilegiaban la conservación del original. Como resultado, en las reintegraciones cromáticas se procuró respetar las veladuras originales y salvaguardar la pátina impresa por el paso del tiempo. De igual modo, Madrazo respaldó el empleo del barniz para los retoques, en lugar del óleo, y la aplicación de reentelados como refuerzos estructurales textiles.⁵ Aunque estas ideas estuvieron en consonancia con la corriente de restauración imperante en los principales museos de Europa, en España tuvieron a su predecesor en el célebre pintor Francisco de Goya, en el tránsito del siglo XVIII al XIX. Goya

4 Fundado en 1827.

5 Leticia Ruiz Gómez, *op. cit.*, pp. 1836-1843.

denunció⁶ los desajustes provocados por un exceso de retoque y rechazó cualquier deseo de renovación por parte del restaurador. Además, resulta de gran modernidad su descarte de restablecer los tonos de antaño, ni siquiera por los propios artistas creadores, debido al “tono rancio de los colores que les da el tiempo, que es también quien pinta”.⁷ En esta sentencia se vislumbran varios de los criterios que se defenderían con contundencia en adelante, como el respeto de la obra original mediante una intervención precisa y controlada. Asimismo, con ello anticipaba el posterior debate teórico sobre la idoneidad de preservar la pátina o la huella que imprime el paso del tiempo sobre la obra,⁸ pues esta inicia desde su creación un proceso de transformación, natural e irreversible, lo que imposibilita recuperar su aspecto originario. De ahí que la figura de Goya se erija en un referente teórico de la restauración como disciplina moderna en el caso español.

En la segunda mitad del siglo XIX, el Positivismo y el Determinismo Científico, en paralelo a la Revolución Industrial, contribuyeron a impulsar el desarrollo científico y tecnológico, con la incorporación de nuevos procedimientos y materiales que vinieron a impulsar la restauración. De forma simultánea, el restaurador lograba mayor especialización, lo que resultaba en la convocatoria de las primeras plazas por oposición en los museos. Estos avances repercutieron en una consideración más científica y objetiva de la restauración. De este modo, el respeto hacia el original se convirtió en uno de los principales axiomas, lo que a su vez alentó el criterio de reintegración discernible. Así se explica que, por primera vez, el fragmento de una obra de arte fuese valorado en sí mismo e, incluso, se justificase la no intervención por respeto al original.

A su vez, la aproximación del método científico estaría en la base de la producción teórico-crítica de importantes tratados, que ya no solo recogieron fórmulas y recetas, sino que anticiparon una serie de criterios sobre restauración. Uno de los tratadistas más destacados fue Vicente Poleró y Toledo, que en 1853 concibió el famoso *Arte de la Restauración, observaciones relativas a la restauración de cuadros*, cuya importancia se centró en los criterios de actuación. Principalmente, denunció los casos de restauraciones anteriores excesivas, incidió en la necesidad de

6 En una carta sobre la intervención de unos cuadros del Casón del Buen Retiro, que ha sido transcrita y analizada por María Dolores Ruiz de Lacanal. “¿Qué ha de suceder cuando emprende la restauración el que carece de sólidos principios?” en *ICOM Committee for Conservation. X Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Cuenca, Ministerio de Cultura, 29 de septiembre-2 de octubre de 1994, pp. 121-126.

7 Citado en María Dolores Ruiz de Lacanal, *op. cit.*

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

fomentar la conservación y de sustituir, en las reintegraciones cromáticas, el óleo por barnices y pigmentos, considerados más reversibles. Además, en sintonía con lo apuntado por Goya, propuso defender la pátina original: “indudablemente parece mejor la pintura con algo de broza, o sea, la pátina que el tiempo le ha impreso (...). La limpieza de un cuadro no consiste en dejarlo tal como hubo de salir de las manos de su autor”.⁹

Unos años más tarde se publicó en Italia el *Manuale ragionato per la parte meccanica dell' arte del restauratore dei dipinti* (1866), de Giovanni Secco Suardo, cuyos planteamientos, de gran modernidad, están en clara consonancia con los de Poleró. Secco Suardo conceptualizó la restauración sobre la base de tres aspectos: mecánico (procedimientos de consolidación y refuerzo estructural), químico (tratamientos de limpieza y empleo de barnices) y artístico (reintegración cromática). Además, enfatizó la relevancia del denominado *restauro conservativo*, cuyo objetivo era frenar las alteraciones mecánicas, y exigió suma prudencia a la hora de acometer el *restauro pittorico* proponiendo, entre otras medidas, reintegrar las lagunas cromáticas con pigmentos y barniz para evitar el uso del óleo. Asimismo, estableció una diferenciación de los daños en obras pictóricas sobre la base de su naturaleza mecánica (daños reparables) o química (daños irreparables) y recomendó aplicar la fórmula de limpieza más adecuada en cada caso particular.¹⁰

En España, Poleró, en otro escrito posterior, de 1868, admitía que el principal reproche que podía hacerse al restaurador era por una no intervención. Por ello recomendaba prudencia antes de enjuiciar la actuación de los restauradores precedentes, aun a sabiendas de que los criterios y resultados no escapaban a juicios controvertidos. Buen ejemplo de dicha controversia fue la llamada *Cleaning controversy* o disputa que surgió en cuanto al grado de limpieza. De un lado, estuvieron los partidarios de limpiezas más exhaustivas que implicaron el completo desbarnizado de las obras en beneficio de recuperar un pretendido aspecto original. Esta postura se impuso, sobre todo, en el ámbito anglosajón y estuvo encabezada por la National Gallery, de Londres. Frente a ella, por otro lado, se situarían los países mediterráneos, que defendieron un tipo de limpieza menos profunda, basada en un juicio crítico que garantizase la preservación de la pátina.

9 Vicente Poleró y Toledo. *El arte de la Restauración. Observaciones relativas a la Restauración de cuadros*. Madrid, Imprenta M. A. Gil, 1953, p. 19.

10 Carmen Carretero Marco. “Restauración en el siglo XIX. Materiales, técnicas y criterios”, en *II Congreso del GE-IIC. Investigación en Conservación y Restauración*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 9-11 de noviembre de 2005, pp. 169-179.

Respecto a los procedimientos de forración, Poleró opinaba que en los museos franceses abusaban de dejar los soportes excesivamente planos, con el riesgo de borrar la textura del artista. En cuanto a las limpiezas y falsas pátinas, también denunció los desastrosos resultados obtenidos en otros museos europeos, principalmente en el del Louvre, cuando “no se encuentra el justo medio necesario (...). Por nuestra parte confesamos que más nos agrada un cuadro recargado con ese tono apacible que el tiempo solo puede imponer, que verle demasiado limpio, hasta el punto de poder considerarle barrido”.¹¹ En este sentido, fue un ferviente defensor de las limpiezas ejecutadas en el museo español, por considerarlas muy respetuosas con la pátina natural del tiempo, lo que permitía diferenciar entre autores, escuelas y estilos, lejos de imponer formas de proceder uniformes que anulaban el mérito distintivo de cada artista.

Junto a Poleró, el otro gran tratadista español decimonónico fue Mariano de la Roca y Delgado que, en 1880, publicó el tratado *Compilación de todas las prácticas de la pintura, desde los antiguos griegos hasta nuestros días*, que se completó con un apartado dedicado a la limpieza, forración y restauración de los cuadros. En él abordó la limpieza de una pintura al óleo y, consciente de que se trataba de un proceso irreversible y no debía eliminar la pátina, planteó un tipo de limpieza gradual y respetuosa.¹² Aunque explicaba la realización de algunas operaciones agresivas todavía habituales, como las trasposiciones, también abogaba por los criterios de respeto y mínima intervención que tenían cada vez más fuerza.

Con todo, en los países mediterráneos predominó un criterio de retoque pictórico ilusionista, por superposición de veladuras, que se ajustaran al máximo al color y a la técnica pictórica original. En este sentido, en España aún pasarían varios años hasta que se adoptase un sistema de reintegración discernible, que ya empezaba a practicarse en Europa para evitar que ese procedimiento mimético pudiera llevar a la falsificación por confundirse con la factura original. Por lo general, en Europa las lagunas comenzaban a reintegrarse a partir de una trama de rayado y, sobre todo, mediante “el puntillismo, basado en las teorías de color de Chevreul, los impresionistas y divisionistas”.¹³

A pesar de los referidos avances decimonónicos, el impulso definitivo de la restauración se produjo en el siglo XX, como consecuencia del

11 Vicente Poleró y Toledo. *Breves observaciones sobre la utilidad de reunir en uno solo, los dos museos de pintura de Madrid, y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Eduardo Cuesta, 1868, p. 19.

12 Carmen Carretero Marco, *op. cit.*

13 Ana María Macarrón Miguel, *op. cit.*, p. 240.

incomparable desarrollo normativo y legislativo, en paralelo a la constitución de una sólida estructura docente reglada. Asimismo, en el siglo XX tuvo lugar un auténtico crecimiento institucional y, con ello, de los talleres de conservación y restauración, que fueron incorporando laboratorios científicos y los avances técnicos más punteros, lo que conllevó la necesidad de equipos multidisciplinares y la consideración de una forma de trabajo interdisciplinar. Estos avances revirtieron en la transformación que experimentó, en el curso del siglo XX, el restaurador de obras de arte hacia el conservador-restaurador de bienes culturales. Tal consolidación profesional hizo necesaria la definición de un código deontológico específico y la demanda sistemática de un profesional altamente especializado.

En el ámbito de los criterios de intervención, en el siglo XX cobró fuerza una nueva corriente, la *restauración crítica*, que reclamaba individualizar las actuaciones dentro de un procedimiento de valoración crítica. Uno de sus máximos exponentes fue Cesare Brandi, director del Istituto Centrale per il Restauro, de Roma, desde 1938 a 1961, y autor de la célebre *Teoria del restauro* (1963). Para Brandi, la restauración debía encaminarse al reconocimiento de la denominada “unidad potencial de la obra de arte”, sobre la base de su consistencia física y a su doble valoración, estética e histórica, con vistas a garantizar su transmisión a las generaciones futuras. Esta misma institución promulgaría la célebre *Carta del Restauro* (1972) considerada, al menos en los países occidentales, como la “carta magna” de la conservación y restauración.¹⁴ En su artículo 4 establecía una distinción entre salvaguardia (próxima al concepto actual de conservación preventiva, al definirla como cualquier medida conservadora que no implique la intervención directa sobre la obra) y restauración (encaminada a mantener, facilitar la lectura y transmitir íntegramente al futuro las obras de arte). Además, en ella se destacaba la importancia de elaborar informes técnicos, de documentar y difundir el proceso y los resultados, así como de potenciar los criterios de respeto por el original (solo admitiéndose modificaciones con fines estructurales, no estilísticos), el reconocimiento de la intervención y su reversibilidad. No obstante, los principios brandianos y los enunciados en la *Carta del Restauro*, considerados como los grandes precursores de la restauración moderna, han sido revisados y discutidos desde finales del siglo XX. Y es esta controversia sobre los principios que deben regir la restauración en nuestro tiempo, la que alumbró el epígrafe dedicado a la revisión de criterios que constituye la piedra angular de este artículo.

14 Manuel Tobaja Villegas. “El problema de los criterios y un poco de historia, en la conservación y restauración de obras de arte”, *Atrio: revista de historia del arte* N° 2, 1990, p. 168.

Justificación de la investigación

Todos los temas planteados hasta ahora fueron abordados en la tesis doctoral europea defendida en 2010 en la Universidad Politécnica de Valencia.¹⁵ El trabajo realizado entonces vio la luz en dos libros independientes, publicados en 2012 y 2013 respectivamente. El primero abordaba el estudio del restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX,¹⁶ mientras que el segundo continuaba este estudio secuencial desde el siglo XX hasta nuestros días.¹⁷ El análisis que se presenta aquí formó parte de esta investigación, pero no se incluyó en la publicación porque constituía un capítulo independiente. En él se ponía el acento en la multiplicidad y variabilidad de criterios que han prevalecido en esta materia en el transcurso del siglo XX. Con todo, sigue la metodología abordada en el conjunto de la investigación, que combinó la consulta de fuentes documentales y bibliográficas con otras técnicas de análisis cualitativas, más frecuentes en las ciencias sociales; nos referimos, en particular, a la entrevista a destacados profesionales vinculados al campo profesional de la conservación y restauración.¹⁸

En definitiva, partiendo de la necesaria multiplicidad que demanda en nuestros días la conservación y restauración, analizaremos las principales transformaciones en cuanto a criterios de intervención que han tenido mayor repercusión en el siglo pasado. En este sentido, la posibilidad de dar voz a los informantes referidos constituye una técnica metodológica privilegiada para conocer las impresiones de todos estos profesionales que cuentan con una dilatada experiencia y trayectoria profesional en el ámbito disciplinario que nos ocupa.¹⁹

15 Dicha investigación fue reconocida con el Premio Extraordinario de Tesis Doctorales convocado por la Universidad Politécnica de Valencia en 2011.

16 Teresa Vicente Rabanaque. *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012.

17 Teresa Vicente Rabanaque. *Del restaurador de obras de arte al conservador-restaurador de bienes culturales. La consolidación disciplinar y profesional de la restauración en España (siglos XX y XXI)*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

18 En la mayoría de ocasiones, el interés por incorporar el testimonio de los informantes entrevistados se justifica por su labor en diferentes talleres institucionales de primera fila, como pueden ser los del Museo Nacional del Prado, el Museo Thyssen-Bornemisza, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid; el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en Barcelona, o el Museo de Bellas Artes de Sevilla. En paralelo, se entrevistó a numerosos docentes de las principales escuelas y facultades de Conservación y Restauración en España, a científicos que trabajan o han trabajado en los laboratorios institucionales, así como a destacados historiadores del arte que han abordado este objeto de estudio.

19 De todos ellos se referencia su situación laboral en el momento en que fueron entrevistados (conscientes de que en nuestros días algunos de ellos se han jubilado o han cambiado de cargo).

2. Revisión de los criterios vigentes en el siglo XX

El estudio de la conservación y restauración resulta inseparable de los sujetos profesionales para entender los intereses y motivaciones que han impulsado, tanto el desarrollo de esta disciplina como los criterios hegemónicos que han marcado las intervenciones en el curso del siglo XX. El hecho de considerar la relevancia que tiene en este proceso de activación patrimonial el sujeto profesional implica distanciarse de los estudios tradicionales que fijaban su interés en el objeto intervenido. Esto nos conduce a revisar y, en ocasiones, cuestionar algunos criterios vigentes, en tanto que fueron formulados y sólidamente establecidos sobre la base de la consideración del objeto. De tal modo, los principios de “objetividad”, “materialidad”, “tangibilidad”, “autenticidad” u “originalidad”, que han tenido un protagonismo indudable en el siglo pasado (y, en ocasiones, hasta la actualidad) resultan susceptibles de ser reformulados en el presente. Así pues, desde el momento en que se da entrada y voz a los sujetos al reconocer su papel protagonista en el proceso de conservación y restauración de los bienes culturales, cambia el punto de mira desde el que se han abordado muchos de los estudios acometidos hasta el momento. En este sentido, Cruces habla, por ejemplo, de la necesidad de “deconstruir la autenticidad”.²⁰ En realidad, la autora emplea este término al hilo de la multiplicidad de valores que definen el patrimonio en la Modernidad. En su opinión, esta diversidad de significados exige un proceso de deconstrucción y redefinición de los criterios vigentes. Al respecto, como hemos referido, resulta indudable que el patrimonio cultural y, con él, la conservación y restauración, son procesos estrechamente relacionados cuya institucionalización se dio de forma paralela desde el siglo XIX. De ahí que las transformaciones que introdujo la Modernidad, y en especial la relevancia que adquirió con ella el sujeto profesional, nos lleven a trasladar esta idea de “deconstrucción de la autenticidad” al campo de la conservación y restauración.

Partiendo de esta premisa, a continuación analizaremos algunos de los axiomas más reivindicados en el ámbito de la conservación y restauración desde el siglo pasado con objeto de calibrar el impacto y la trascendencia que han tenido a la hora de dirigir las actuaciones de los conservadores-restauradores del siglo XX. Asimismo, valoraremos su idoneidad o legitimidad en el presente, apoyándonos en las fuentes documentales consultadas y en las entrevistas realizadas a destacados profesionales cuya formación en conservación y restauración (y, en

20 Cristina Cruces Roldán. “El patrimonio, tejido y destejido”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* Nº 58, 2006, p. 70.

ocasiones, historia del arte) convierten sus testimonios en una fuente de información de gran relevancia.

La búsqueda del aspecto “original” y su vinculación con la idea de “lo auténtico” y “verdadero”

Quizás, uno de los temas más debatidos en el curso del siglo XX tiene que ver con la polémica que ha suscitado la posibilidad de recuperar o no el aspecto primigenio de la obra, vinculando la idea de preservar el “original” con la de restablecer su estado “originario”. Como se ha señalado en la introducción, la idea de pasado es clave en la articulación del patrimonio y, en este caso, la concepción de ir en busca de un “pasado perdido” nos remite a la búsqueda de lo “auténtico” y “verdadero”. No faltan casos de conservadores-restauradores que establecen esta similitud y anhelan esa búsqueda del aspecto que la obra debió presentar en su origen. Así lo demostró John Brealey cuando, tras la limpieza de *Las Meninas*, afirmó: “*Las Meninas* ofrecen ahora una tonalidad maravillosa, la misma que dio Velázquez en 1657”.²¹

Diferentes autores consideran que esta postura, que ante todo persigue llegar a un supuesto estado “originario”, se enmarca dentro de una actitud de prejuicio histórico, pues enfatiza el retorno al origen en detrimento de otros períodos históricos. Con ello, se reduce la esencia del bien cultural a un momento muy concreto, que fue el de su creación. Esto ha derivado en una actitud de “fetichismo material”,²² por llevar a la firme convicción de creer que se han conservado los materiales “originales” de antaño. Sin embargo, “pretender remontar los años, separando una capa de otra hasta llegar a lo que erróneamente se supone que era el original de la obra, es cometer un crimen, no solo de sensibilidad sino también de enorme presunción”.²³

Es, en definitiva, una utopía pretender alcanzar ese estado original que es hoy irrecuperable, esto se evidencia, por ejemplo, en el craquelado, que se considera un signo de antigüedad de la obra que no debe eliminarse ni disimularse, dado que constituye un testimonio de su proceso natural de envejecimiento (figura 1). Algunos autores van más allá al trasladar esta idea de recuperación y reinstauración de los valores originales al mismo concepto de la restauración, por creer que los objetivos que evoca esta terminología resultan confusos e inalcanzables:

21 Citado en Ana Macarrón Miguel y Ana González Mozo. *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid, Tecnos, 1998, p. 94.

22 Salvador Muñoz Viñas. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid, Síntesis, 2003, p. 98.

23 James Beck. *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 173.

En el sentido del diccionario y en el sentido que todo el mundo lo entiende, "restaurar" es imposible. Entiendo que es "intervenir para la conservación". Creo que se entiende mucho como la soberbia de la persona que cree que puede recuperar, como la ignorancia de la persona que cree que la transformación física de la obra de arte es reversible, que no entiende la imposibilidad de luchar contra el envejecimiento (...). Y no nos ha llegado ninguna obra que pudiera decir que se conserva como nació.²⁴

En el caso particular de los monumentos, resulta aún más difícil medir el grado de "objetividad" sobre la base de la relación de proximidad con el supuesto "original", pues la mayoría de construcciones se dilataron en el tiempo y en ellas convergen distintos estilos. Así lo reconoce este mismo informante:

Te dicen: "mira esa fachada, o ese edificio, es medieval" (...). Me parece tremendo que al ponerte delante de las obras puedas equivocarte tan terriblemente queriendo tomarlas como testimonio auténtico de lo que fue ese pasado (...). Creo que restaurar es intervenir como en cada momento la historia ha marcado (...), con una preocupación por la estructura física y por recuperar una estructura más sana. Y, sobre todo, por recuperar una visión crítica, que no nos engañe. Creo que voluntariamente se ha engañado siempre, creo que voluntariamente se ha querido borrar la historia y creo que voluntariamente se sigue haciendo así.²⁵

Estas diferentes fases de creación cuya suma constituye la historia del bien cultural, entendido en toda su magnitud y su complejidad, se han definido como "protoestados" y la prioridad de unos frente a otros implica, de forma ineludible, un criterio de selección que siempre será intencional y jerárquico, pues implica un proceso de discriminación:

El reconocimiento de que pueden existir varios protoestados (que dependen de quién lo establezca y de sus ideas particulares) es, o debería ser, una premisa fundamental en cualquier operación de Restauración. La creencia de que hay un estado de verdad más verdadero que otros, un estado superior a los demás, es una manifestación de soberbia intelectual o una falta de imaginación para pensar otras actitudes distintas de la propia.²⁶

Al respecto, determinados autores al referirse a las lagunas, afirman que "representan algo que estuvo y ya no está; pero no tienen ningún tipo de relación objetiva con la obra".²⁷ A pie de página, se aclara que

24 Entrevista a D. José María Cabrera Garrido, el primer químico del Instituto del Patrimonio Cultural Español, en Madrid y, en el momento de la entrevista, director de una empresa privada de restauración.

25 *Ibidem*.

26 Salvador Muñoz Viñas, *op. cit.*, pp. 90-91.

27 Ana Macarrón Miguel y Ana González Mozo, *op. cit.*, p. 129.



Figura 1. Craquelado de un lienzo del siglo XVIII donde se representa una imagen de la *Piedad*.

aquí el término “objetiva” se emplea en el sentido de que “no tiene nada que ver con el origen y creación de la obra, con su esencia original”.²⁸ Esto enlazaría con el discurso planteado anteriormente, que vinculaba lo “objetivo” con lo “originario”, e implicaba borrar toda alteración física sufrida en el tiempo. No obstante, cabría objetar que las lagunas forman parte de la obra al igual que la propia materia “originaria” y, precisamente, estas sí constituyen una realidad “objetiva” en la medida en que

²⁸ *Ibidem*.

pueden ser consideradas “tautológicamente auténticas”.²⁹ Es decir, son “auténticas” o “reales” por el hecho de existir y conformar el estado actual del objeto cultural, así como de constituir un testimonio innegable de su historia, como evidencian los daños en una pintura mural de la Pieve di Santa Maria Assunta, Condino (Trento, Italia), producto de los golpes producidos antes del proceso de encalado que tuvo lugar en el siglo XVII y que distorsionan en gran medida la legibilidad de la imagen (figura 2). Y esta es la razón por la que, en ocasiones, se ha decidido mantenerlas en lugar de reintegrarlas, dada la relevancia de la información complementaria que aportan, como sucedió con unas puertas de bronce del siglo XV que cerraban el acceso a Castel Nuovo (Nápoles, Italia), actualmente expuestas en el Museo Cívico, ubicado dentro del mismo castillo. Los daños sufridos en los ataques a este recinto fortificado se han mantenido como testigos de los hechos históricos (figuras 3 y 4).

En cualquier caso, el conservador-restaurador, respaldado por los criterios y la corriente teórica de su tiempo, será quien determine cómo acometer cada intervención y hasta qué punto llegar. Más aún, este procedimiento se llevará a cabo previa selección de aquellas obras cuya intervención se considere prioritaria, siempre atendiendo a un criterio patrimonial. Así lo señala Dezzi Bardeschi, quien también alude a un concepto “fetichístico”, en consonancia con Muñoz, para referirse al empeño de aferrarse a los materiales “originarios” que deben preservarse:

¿Quién decide cuál es la norma y cuál es la excepción, qué es canónico y qué es diverso, que cosas deben ser fetichísticamente congeladas a ultranza (...) realizando una réplica espectral de aquello que ya no existe, fruto de una inevitable repetición diferente, y qué cosas deben ser, viceversa, sustituidas y eliminadas para siempre, sin lamentos y sin derecho de apelación, de la estratificada historia de la cultura humana?³⁰

El relativismo científico y la necesidad de considerar los valores perceptivos

La idea de selección y jerarquización, tanto de los bienes patrimoniales como de los mismos procedimientos que se vayan a aplicar en cada intervención, evidencia el hecho de que la propia disciplina de la conservación y restauración, en su desarrollo, ha experimentado un continuo proceso de transformación. Si bien se ha avanzado hacia una serie de principios reivindicados y aceptados por la mayoría, dicho proceso no puede entenderse como algo estanco y concluido, pues está sujeto a los

29 Salvador Muñoz Viñas, *op. cit.*, p. 93.

30 Ignacio González-Varas Ibáñez. *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Cátedra, 1999, p. 281.



Figura 2. Daños en una pintura mural de la *Pieve di Santa Maria Assunta*, Condino (Trento, Italia).

condicionantes de cada sociedad y de cada momento histórico. Desde este prisma, la intervención no puede fundamentarse en procedimientos sistemáticos generalizados, sino que requerirá una reflexión crítica que permita poner en práctica la metodología más oportuna en cada caso concreto. Así lo confirma el siguiente testimonio:

Puede haber una obra en la que el análisis –incluso el perceptivo– te diga que hay una serie de repintes, de superposición de capas. Y entonces ya entra en juego el criterio: ¿se eliminan para dejar la pintura anterior o se dejan? Habría un tercer punto en conflicto, que sería: ¿se deja la historia de la obra? Porque forma parte de la historia de la obra. Es muy complicado, cualquier decisión puede ser controvertida (...). ¿Qué haces? ¿Qué es lo más acertado? Pues es discutible.³¹

Si asumimos que cualquier decisión que pretenda dar con el procedimiento más acertado es “relativa y discutible”, incluso los supuestos consolidados son susceptibles de ser revisados. De lo contrario, se aplicarían indistintamente los mismos criterios para cualquier obra, en lugar de admitirse que no hay una forma de proceder única ni universal, sino que esta dependerá de cada caso particular. Cabe preguntarse si las operaciones a desarrollar son realmente necesarias y sopesar los posibles riesgos y beneficios que conllevan: “Antes de acometer acciones irreversibles tiene

31 Entrevista a Dña. Margarita San Andrés Moya, profesora titular de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

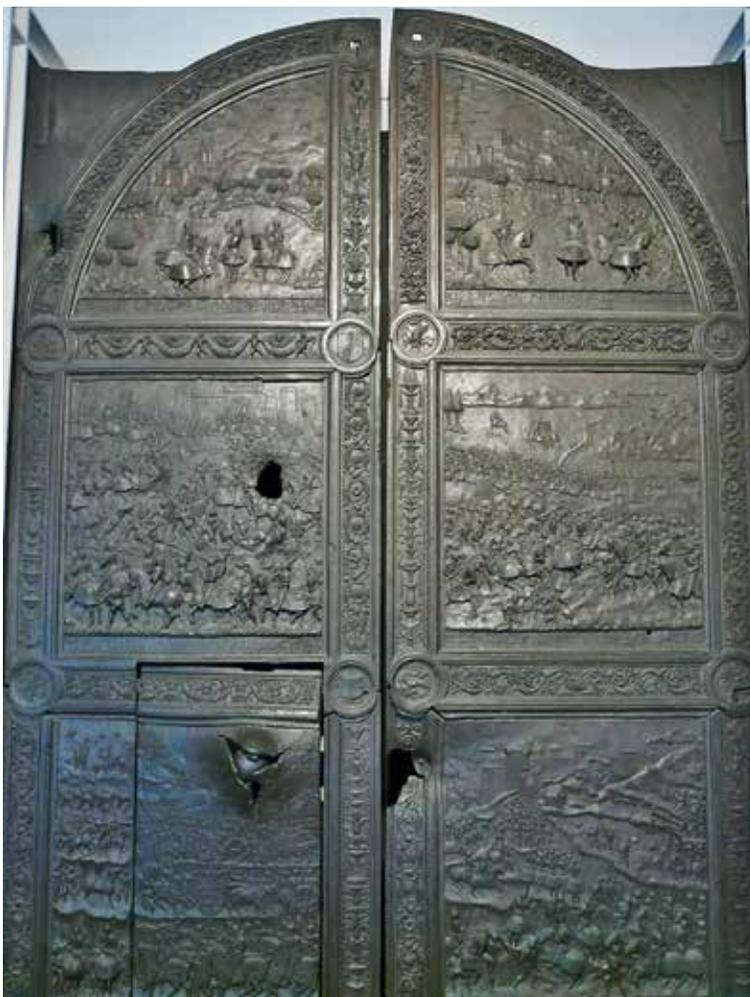


Figura 3. Puertas de bronce del Castel Nuovo (Nápoles, Italia).

que haber una postura filosófica firme ante las opciones más amplias (...). La restauración es, en definitiva, crítica”.³²

Esto nos lleva a cuestionar presupuestos que han gozado de gran consistencia en el siglo XX, como aquel promulgado en la Carta de Venecia (1964): “La restauración termina donde comienza la hipótesis”. En consonancia con lo apuntado, cabe considerar que, si tales hipótesis

³² James Beck, *op. cit.*, pp. 216-217.



Figura 4. Detalle de las lagunas y de la bala de cañón incrustada en uno de los paneles de la puerta de acceso a Castel Nuovo (Nápoles, Italia).

no se plantean desde un principio y se tienen presentes durante el transcurso de la intervención, la restauración se concibe entonces en términos absolutos e incuestionables. Sin embargo, la ciencia es “constitutivamente social”³³ y ofrece siempre una versión de las “certezas”. De ahí que consideremos que la restauración debe implicar siempre una lectura interrogativa. Así lo reflexionan algunos autores:

Lo que hagas es una cuestión que tiene que nacer siempre de un conocimiento profundo, que te va a conducir a unas preguntas (...) para, en primer lugar, resolver los problemas técnicos de cara a su conservación y que esas actuaciones se inserten, prudentemente, en lo que siempre decimos del bipolo estético-histórico (...). Insisto, sustituir el valor de la duda por la palabra pregunta; la pregunta siempre es un motor (...). Las contradicciones no son para tirarlas a la basura, son para trabajar con ellas (...); hay que potenciarlas, no hay que apagarlas.³⁴

Para buscar respuestas a tales preguntas resulta innegable la importancia de la ciencia, pero tampoco el respaldo científico nos exime de obtener a menudo resultados controvertidos. De hecho, la llamada

33 S. Woolgar, *Ciencia: abriendo la caja negra*. Barcelona, Anthropos, 1991, p. 19.

34 Entrevista a D. José María Cabrera Garrido.

corriente de la restauración “científica”, impulsora de la práctica de limpieza radical o total que estableció Helmut Ruhemann, ha sido objeto de fuertes polémicas en el transcurso de la historia por promover intervenciones demasiado agresivas. Por tanto, los datos y resultados que aporta el análisis científico también deben ser analizados y revisados críticamente. En este punto, Beck nos llama la atención: “¿Necesitamos que alguien nos recuerde cuántas certezas científicas han tenido que ser abandonadas ante la aparición de nuevos datos? (...). Si las intervenciones modernas son realmente ejercicios científicos, ¿cómo se puede explicar la existencia de ‘escuelas’ diferentes y metodologías antitéticas?”.³⁵

A esto hay que sumar que “nuestra visión no es objetiva y aséptica, sino condicionada por nuestra propia cultura, nuestra forma de percibir, sentir, experimentar”.³⁶ En consecuencia, la restauración –como ninguna otra ciencia– no puede entenderse de una forma exacta e incuestionable, sino que en ella deberán conciliarse los resultados analíticos con otro tipo de criterios perceptivos. Tras la problemática que generó el resultado de aquella corriente de “restauración científica”, algunos informantes defienden un modelo de “restauración crítico-conservacionista”:

La proyección nueva, moderna de la restauración, para mí es lo que llamaríamos la “restauración crítico-conservacionista” (...). Creo que nace fruto directo de la Gestalt psicología, en los años sesenta (...) La aplicación de la Gestalt (...) lo veo como una manifestación de una manera de pensar, que es la que nos lleva a esta situación de revisión crítica.³⁷

La influencia de las teorías gestálticas en el ámbito de la restauración (visible, por ejemplo, en los diferentes sistemas de reintegración de lagunas) supuso la revisión y aplicación de nuevos métodos que anticipaban una nueva manera de entender la restauración. En la actualidad no podemos eludir este tipo de cuestiones perceptivas que, necesariamente, incorporan la mirada y lectura comprensiva que pueda hacer el espectador ante el resultado de nuestra intervención. Reconocer este hecho supone, por una parte, implicar al espectador como sujeto activo en todo el proceso de restauración y, por otra, admitir la incidencia social que pueda tener la actuación realizada. A su vez, todo ello nos lleva a asumir que la lectura que se haga de ese bien cultural dependerá de cada sujeto histórico, inserto en una determinada época. De igual modo, resulta inviable la defensa de un estado de completa neutralidad por

35 James Beck, *op. cit.*, p. 199.

36 Ana Macarrón Miguel y Ana González Mozo, *op. cit.*, pp. 85-86.

37 Entrevista a D. José María Cabrera Garrido.

parte del conservador-restaurador ante la obra, en la medida que este también se rige por los criterios propios de su época. Por tanto, no podemos obviar que la restauración estará condicionada por su contexto sociocultural: “Ni siquiera con la mejor voluntad del mundo y con una actitud plenamente coherente puede un restaurador mostrar ‘neutralidad’ ante la obra de otra persona, perteneciente a otra cultura y situada en otra época histórica”.³⁸

Todo bien cultural cobra sentido al ser percibido por los sujetos, dentro de una lectura plural. Al aceptar la importancia que tiene el colectivo en todo este proceso de activación patrimonial, entran en juego cuestiones que tienen que ver con las teorías de la percepción, así como con la incidencia o impacto social que la intervención pueda suscitar. La restauración debería tener en cuenta tales consideraciones teóricas, como apunta el siguiente informante: “El patrimonio tiene que ser comunicación y nosotros, desde ese punto de vista, somos las personas que lo vamos a poner en valor para que pueda comunicar y para que pueda ser conocido. Yo creo que ahí está la gran labor del restaurador”.³⁹

Al respecto, Alcántara afirma: “El ser obra de arte no es una cualidad objetiva de una cosa, sino que depende de que el espectador lo reconozca como tal”.⁴⁰ También Martínez Justicia y Sánchez-Mesa señalan varias ideas interesantes sobre el proceso histórico y crítico al que está sujeto el objeto cultural desde su creación, bajo el concepto de “horizonte de expectativas”.⁴¹

A la hora de acometer una intervención, debemos reflexionar sobre cuál es su valor en nuestro horizonte de expectativas (rastrear el proceso histórico y las valoraciones intermedias que han construido la imagen que hoy tenemos de él) y cuál puede ser el impacto que en dicho horizonte puede tener la intervención en uno u otro sentido (...). A la hora de restaurar una obra tendríamos también en cuenta el grado de satisfacción que la obra obtiene en el horizonte de expectativas del espectador.⁴²

38 James Beck, *op. cit.*, p. 177-178.

39 Entrevista a D. Ubaldo Sedano Espín, jefe del Área de Restauración del Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

40 Rebeca Alcántara Hewitt. *Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Cesare Brandi*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000, p. 53.

41 Esta idea fue introducida en la sociología de Karl Mannheim y también ha ocupado un papel destacado en la epistemología de Karl Popper.

42 María José Martínez Justicia y Dolores Sánchez-Mesa Martínez. “La restauración como diálogo con la obra de arte. A propósito de una ‘disputa’ en Granada”, en *ICOM Committee for Conservation. XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, 3-6 de octubre de 1996, Castellón, Servei de Publicacions-Diputació de Castelló, pp. 543-557.

Por tanto, la restauración no puede entenderse desde parámetros fijos e inamovibles. La idea del original como algo estático a lo que retornar se desecha y la obra de arte se concibe en continua transformación. Este argumento lleva a Martínez Justicia y Sánchez-Mesa a considerar los efectos que la restauración pueda tener en el espectador. Por ello, podemos decir que se opone a la caracterización que se ha hecho de él como “agente pasivo observante”.⁴³

La influencia del contexto cultural como clave para comprender la polémica de algunas restauraciones

Solo desde la aceptación de que la restauración ha estado siempre sometida a las “modas”, y estas son variables en cada período histórico, podemos explicar la denuncia actual de determinadas intervenciones ejecutadas unas décadas atrás:

La restauración siempre ha estado sometida a la moda. Es un error pensar que en algún momento puede estar libre de los imperativos culturales de su época (...). No hay objetividad absoluta, libre de valores, y esto es válido referido también a nuestro tiempo.⁴⁴

Uno de los ejemplos más claros lo encontramos en el Taller de Restauración del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), en Barcelona, cuando en 1992 se procedió a la eliminación de muchas de las reintegraciones pictóricas, de tipo ilusionista, realizadas en los años cuarenta por restauradores de la altura de Josep Maria Xarrié i Mirambell o Joaquim Pradell. En su lugar, estas se sustituyeron por otras de estilo “discernible”, mediante distintos tipos de tramas diferenciadas, siguiendo los dictados que apuntaban los criterios del momento. Para Mireia Mestre Campà, actual directora del Área de Restauración y Conservación Preventiva del museo, esta actuación supuso una falta de respeto y reconocimiento hacia los restauradores de la propia institución en épocas precedentes. Así lo relató en la entrevista:

En los años noventa, cuando está Javier Barral, hay como una subversión dentro del tema de la restauración y (...) autoriza una serie de intervenciones que ahora no haríamos. Yo concibo la restauración teniendo en cuenta toda la historia previa de la propia restauración y la propia disciplina (...). Aquí hay muchas intervenciones que, realmente, son ejemplares si las sitúas en un contexto histórico determinado. Entonces las entiendes y las justificas, y creo que hay que mantenerlas.

43 Teresa Escototado Ibor. “Aspectos generales de la restauración en el arte actual”, en *ICOM Committee for Conservation. VIII Congrés de Conservació de Béns Culturals. Ponències i Comunicacions*, Valencia, Generalitat Valenciana-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 20-23 de septiembre, 1990, pp. 36-40.

44 James Beck, *op. cit.*, pp. 143-144.

Por ejemplo, antes de llegar aquí, estuve trabajando durante mucho tiempo para la renovación del Museo Episcopal de Vic, que no tuvo nunca un restaurador de plantilla (...). Cuando nos encargó la Generalitat hacer un proyecto de remodelación del edificio y renovar toda la museografía, allí se planteó la posibilidad de intervenir en restauración. Yo luché mucho para mantener todas las intervenciones históricas que son de diferentes épocas y que muchas, incluso, están sin documentar, para que se viese esta evolución de la propia historia de la restauración en el museo (...). Como tenemos estos instintos innatos de intentar corregir, de mejorar, hemos tenido poca formación, yo creo, en historia de la restauración.⁴⁵

En este deseo de intentar “corregir” y “mejorar” las actuaciones de épocas anteriores, al que alude Mestre, volvemos a reafirmar la idea de que toda restauración es inseparable de los criterios y condicionantes de su época, tal como reconocía Ruiz de Lacanal al afirmar que los conservadores y restauradores “son hijos naturales del tiempo en que se desarrollan, entendiéndose que los criterios de intervención, capacitación y funciones, no son sino reflejo de la Cultura de su momento”.⁴⁶ Mestre afirma al respecto que las intervenciones del pasado pueden resultar “ejemplares si las situas en un contexto histórico determinado”,⁴⁷ con independencia de su proximidad a los criterios vigentes. Entonces estaremos en situación de interpretarlas y de justificarlas con una actitud histórica y, en consecuencia, de comprender la conveniencia de mantenerlas, pues no solo forman parte de la historia material de la obra sino que, también, a través de ellas tiene su continuidad y razón de ser la historia de la propia restauración.

En este sentido, no es extraño encontrar más opiniones de la labor llevada a cabo en el MNAC en defensa de las restauraciones del pasado:

Eran retoques muy correctos. Y entonces acusaron a Pradell de falsificador. Pradell tiene unas manos fantásticas. Yo tengo fotografías: reconstruye de forma muy meticulosa para no tapar absolutamente nada de original. Pero entró de director del museo Javier Barral (...). El gran problema que tiene la restauración, y no lo digo como una frase lapidaria, son las modas (...). Pradell hace un retoque de tipo ilusionista, lo hace muy bien. Ahora ya no se lleva esto, pero para hacer un buen *rigatino* también debes saber hacer lo otro (...). Esto que se hizo hace veinte años de cargarse restauraciones, creo que ahora ya no se haría. Pero eran los propios restauradores los que deberían haber tenido un poco de

45 Entrevista a Dña. Mireia Mestre Campà, directora del Área de Restauración y Conservación Preventiva del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), Barcelona.

46 María Dolores Ruiz De Lacanal Ruiz-Mateos. *Conservadores y Restauradores en la Historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales: estudio del perfil y la formación*. Madrid, Gráficas Olimpia, 1994, p. 13.

47 Entrevista a Dña. Mireia Mestre Campà, Directora del Área de Restauración y Conservación Preventiva del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC), Barcelona.

sentido común. ¿Por qué nos vamos a cargar una obra de Grau o de Pradell para dejar ahí una tinta neutra?⁴⁸

Esta percepción ha llevado a reclamar, en la actualidad, una actitud más prudente a la hora de juzgar las intervenciones pasadas. Como ya hemos avanzado, hay quien plantea que, con frecuencia, los propios conservadores-restauradores hemos sido los principales enemigos de nuestros colegas de profesión precedentes. A menudo olvidamos a nuestros precursores y a ellos debemos muchos de los conocimientos actuales:

Ha habido personas que han venido aquí a hacer prácticas y que me han dicho que el Quim49 era un gran falsificador. Me enervo rotundamente con esta palabra (...). Era un gran retocador o reintegrador (...). "Quims Pradells" quedan pocos, porque se pasaba muchas horas, jamás perdía la paciencia, trabajaba por veladuras (...), tenía una paleta pequeña y gastaba poquísimos pigmentos. Era justo, preciso. Las prisas son enemigas en restauración (...). Si te acercas a una obra, cuando bajemos a la sala, ves enseguida hasta donde están reintegradas y hasta donde no, aunque la reintegración sea totalmente integral (...). No se pueden tratar todas las obras igual porque no todas son iguales (...). Ni porque es época de hacer *tratteggio*, todas con *tratteggio*, ni porque sea época de hacer mimetismo todas bajo ese mimetismo (...). Hay que conservar las restauraciones de entonces que se hicieron con mucho respeto y que están muy bien hechas. Aunque hoy no las hicieras así, la obra sigue estable, tienen una lectura correcta.⁵⁰

De todo ello se desprende que todo retoque o intervención estética conllevará siempre cierto grado de interpretación y este será inseparable de su contextualización (figuras 5 y 6). A su vez, la aceptación de las modas nos permite comprender la variabilidad y transformación que han sufrido los criterios en cada época, no pudiendo entenderse estos de una forma exclusiva ni inamovible: "Todo evoluciona, básicamente, porque hay desde metodologías distintas a productos nuevos (...). Al tener más conocimiento, los criterios cambian y, sobre todo, al tender hacia la conservación y conservación preventiva".⁵¹

Así, numerosos autores contemporáneos reconocen que toda restauración es inseparable de los principios o normas del momento, que

48 Entrevista a D. Josep M^a Xarrié i Rovira, exdirector del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya en Valldoreix, Barcelona. A su vez, es hijo de uno de los pioneros de la restauración del siglo XX en Cataluña, Domènec Xarrié i Mirambell.

49 Nombre coloquial por el que se conocía popularmente al célebre restaurador Joaquim Pradell.

50 Entrevista a Dña. Teresa Novell Carné, conservadora-restauradora de Pintura del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) en Barcelona, España.

51 Entrevista a Dña. M^a Àngels Balliu i Badia, profesora de Conservación y Restauración de Documento Gráfico en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Cataluña, Barcelona.

priorizan la forma de proceder: “El criterio depende de la pieza y depende de donde vaya. Si va al culto religioso, se termina más (...), porque un santo mutilado ‘no hace milagros’ (...). Aunque la de mi padre fue una época que se terminaban bastante las piezas. Lo que no se hacía nunca, ni en el Museo de Arte de Cataluña ni en el campo privado, era inventar. Y no tapar nunca nada de original”.⁵²

De hecho, estos cambios se han producido con rapidez y muchos de los conservadores-restauradores actuales son conscientes de ello al recordar la distinta metodología de trabajo empleada hace unos años con respecto a ahora:

Con esto de las modas, en los años sesenta (...) las tablas se engatillaban, se rebajaban para que tuvieran menos fuerza (...). Entonces les quitamos el pulmón, su respiración, la capacidad de que por sí mismas pudieran autorregularse (...). La madera es un material natural y por lo tanto con los condicionantes de temperatura y humedad, ella misma provoca sus propias contracciones o movimientos. Fue una moda (...). La moda actual es arqueológica, de mínima intervención.⁵³

Y en esta misma línea se sitúa este otro testimonio:

El hecho de entelar los cuadros, hace unos años lo hacíamos sistemáticamente y ahora cuestionamos mucho este criterio de intervención (...). Tenemos que estar en constante revisión. Por eso está bien estar en contacto con otras personas, no solo de España, sino del resto del mundo (...). Hay profesionales, quizá un poco de la vieja escuela, que son muy reticentes a modificar estos criterios de intervención con los que chocamos a veces; pero son los menos.⁵⁴

En líneas generales, podemos decir que, si bien en épocas precedentes las actuaciones en restauración se caracterizaban por ser más intervencionistas, en la actualidad prevalece un criterio que prioriza la conservación y cuyo principal objetivo podría resumirse en la siguiente frase: “La intervención mínima y el respeto máximo”.⁵⁵ Esto ha llevado a ciertos autores a la defensa de la no intervención en lo referente a la recomposición estética de las lagunas, siempre que se hubiese garantizado la estabilidad de la pieza desde un punto de vista estructural. Pero esta postura no es nueva. Ya en el siglo XIX Mérida afirmaba: “La restauración de estatuas debería circunscribirse a la ejecución de los trabajos estrictamente necesarios para dar consistencia a la obra. No se le ocurriría a ningún estatuario restaurar

52 Entrevista a D. Josep M^a Xarrié i Rovira.

53 Entrevista a Dña. Teresa Novell Carné.

54 Entrevista a Dña. Lúcia Balust i Claverol, profesora de Conservación y Restauración de Pintura de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Cataluña, Barcelona.

55 Entrevista a Dña. Margarita San Andrés Moya.



Figura 5. Detalle de una reintegración mural con *tratteggio*.

el brazo de la Venus de Milo”.⁵⁶

Hoy en día, dicha premisa sigue estando vigente: “Ahora no te planteas añadir un brazo a una escultura, pero en otro momento nadie se planteaba ver una escultura sin brazos. Y si le faltaba pintura, había que ponérsela (...). Era una cuestión estética, muchas veces”.⁵⁷ Para tratar de paliar estos conflictos, y conscientes de que toda restauración siempre va a suponer una transformación, tal vez uno de los principales avances en el siglo

XXI con respecto al anterior haya sido el espectacular desarrollo que ha experimentado la conservación preventiva. Este criterio conservacionista nos lleva incluso a preservar los materiales de antaño que, tiempo atrás, podían considerarse secundarios y eran a menudo repuestos por otros actuales. Veamos algunos ejemplos que nos parecen al respecto muy ilustrativos: “Se trata de conservar. Antes un clavo de hierro que tú quitabas se tiraba. Ahora no se tira, ahora se limpia cuidadosamente y, si se puede, se restituye. Porque ha cambiado el criterio. Ahora es muchísimo más respetuoso”.⁵⁸

Ahora bien, no todos los criterios que se han establecido en el presente (tales como el respeto del bien cultural, el reconocimiento y la

56 Citado en María Dolores Ruiz De Lacanal Ruiz-Mateos. *El conservador – restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión*. Madrid, Síntesis, 1999, p. 193.

57 Entrevista a Dña. Judith Gasca Miramont y Dña. Ángeles Solís Parra, conservadoras-restauradoras de la colección de yesos de la Academia, en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

58 Entrevista a Dña. Fuensanta de la Paz Calatrava, jefa del Área de Restauración, y Dña. Rocio Viguera Romero, conservadora-restauradora, ambas trabajan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Figura 6. Detalle de una reintegración mural hecha a *sotto tono*.

reversibilidad de los materiales utilizados en la restauración, o la mínima intervención) gozan de la misma aceptación. Sin duda, de todos ellos, el más debatido es el de la reversibilidad, al discutirse la posibilidad de eliminar por completo los materiales aplicados y que la obra pueda volver a “recuperar” su aspecto previo a la intervención.⁵⁹ Hasta tal punto que algunos llegan a preguntarse: “¿A qué llamamos reversibilidad? Me parece que es una utopía dentro de la restauración”.⁶⁰

En suma, aunque la restauración se apoya en una serie de criterios aceptados, muchos autores son conscientes de la relatividad de algunos conceptos que, con anterioridad, parecían incuestionables:

59 En consonancia con la crítica que ciertos autores habían hecho, por su inviabilidad, de la idea de “recuperación” o “vuelta al origen”.

60 Entrevista a D. Ubaldo Sedano Espín.

“Yo creo que los criterios sí tienen la misma vigencia, lo cual no quiere decir que hayan sufrido matices en cuanto a la interpretación y a la aplicación. Porque, por ejemplo, el criterio de la reversibilidad, cuando surgió parecía que era claro y meridiano y con el tiempo se ha visto que es relativo. Lo cual no quiere decir que no se busque o que no se pretenda”.⁶¹

La necesidad constante de revisión nos lleva, de forma irremediable, a adoptar una actitud de cierta relatividad, pues todas las intervenciones son susceptibles de ser reinterpretadas o reformuladas: “Yo creo que los criterios son los que están marcados en las *Cartas del Restauero*, siempre que no se escleroticen sino que se actualicen constantemente (...), que no nos atengamos a ellos de una manera férrea, sino sabiendo interpretarlos y matizarlos”.⁶²

Todo lo expuesto hasta aquí explica el polémico debate que, en ocasiones, ha provocado la aplicación sistemática de ciertos procedimientos conocidos y probados. Esto resulta muy evidente en el caso de las limpiezas. Por ejemplo, la moda de eliminar el barniz oxidado en las zonas claras y no actuar en los fondos neutros ni oscuros de las pinturas determinó una particular manera de ver y entender algunas obras, como sucedió en el caso del célebre lienzo de *El Caballero de la mano en el pecho*, de El Greco. Así nos lo relató el conservador-restaurador que acometió su limpieza:

Se actuaba un poco, según las modas, los gustos de los pintores o de los restauradores. Por ejemplo, yo Riberas he hecho bastantes y ellos cogían, limpiaban las luces, desgastando veladuras, mientras que los oscuros no los limpiaban nunca. Era una interpretación completamente arbitraria y caprichosa y lo que hacían era que desentonaban los cuadros, los hacían más oscuros o más tenebristas de lo que eran. Y luego, cuando vamos a limpiarlos nosotros, nos encontramos que hay unos daños producidos por ese exceso de limpieza en las partes de luces –caras, manos–, mientras que los fondos u otras partes secundarias de la obra están íntegras (...). Problemática especial, por la polémica, la de *El Caballero de la mano en el pecho*, fue la que dio más que hablar (...). Era un cuadro de pintura veneciana que no podía tener un fondo negro donde solo se vieran más que una mano y una cabeza, eso se sabía que era una interpretación romántica (...); siempre se limpiaban la mano y la cara, que están completamente desgastadas, y el fondo se fue oscureciendo más.⁶³

61 Entrevista a Dña. Anna Nualart Torroja, profesora Titular en Conservación y Restauración de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona.

62 Entrevista a D. Manuel Prieto Prieto, profesor Titular en Conservación y Restauración de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

63 Entrevista a D. Rafael Alonso Alonso, conservador-restaurador de pintura del Museo Nacional del Prado, Madrid.

Por ello, la limpieza “integral” que se hizo de *El Caballero de la mano en el pecho* fue objeto de un gran debate, al mostrar que la tonalidad de fondo de la composición no era tan oscura como la mayoría creía. Con ello se rompía el mito de pintura “tenebrista” que muchos habían defendido, sustentado en el fuerte contraste de clarooscuro. Como consecuencia, la nueva visión e interpretación colectiva no satisfizo a todos en la misma medida. Pese a que esta intervención fue respaldada por buena parte del colectivo de conservadores-restauradores e historiadores del momento, no pudo escapar a la polémica. Así lo relataba el autor de la intervención: “Estaba desmitificando, claro, rompiendo el mito, y me dejaba sin dormir (...). Afortunadamente tuve el respaldo de gran parte de la profesión”⁶⁴

En este sentido, otros debates, como el suscitado por la limpieza de la famosa talla de la *Virgen de Montserrat*, más conocida como “La Moreneta”, reflejan este mismo problema:

Intervenir en la *Mare de Déu de Montserrat* fue un momento muy especial, porque (...) dijeron que era negra y luego blanca. Suerte que coincidió con que Guardiola, el actual entrenador del Barça, dijo que dejaba el equipo en aquel momento y la noticia del futbol eclipsó aquella otra (...). La cosa se frivolisó muchísimo. Decían: “una Virgen como Michael Jackson, que ahora es blanca y antes era negra” (...). Es importante, porque es un símbolo para Cataluña.⁶⁵

Como vemos, el propio restaurador justificó la reacción social y las críticas que se vertieron sobre una forma de proceder técnica habitual (la limpieza y desbarnizado). Las argumentaciones giraron en torno a las fuertes connotaciones devocionales y simbólicas: esta imagen era “un símbolo”, y no cualquiera: se trataba de la patrona de Cataluña y constituía un referente identitario para todo un colectivo. De ahí que algunos compañeros de profesión difiriesen en el criterio y modelo de actuación aplicados: “No se puede limpiar *La Moreneta*. Si limpias el barniz, ya no es *La Moreneta*”.⁶⁶

Valor simbólico y proyección social del bien cultural: su repercusión en la restauración

Teniendo en cuenta que el patrimonio es colectivo, en la actuación sobre bienes culturales deberá sopesarse la repercusión que dicha transformación pueda tener para la sociedad. En este sentido, nadie

64 Entrevista a D. Rafael Alonso Alonso.

65 Entrevista a D. Josep M^a Xarrié i Rovira.

66 Entrevista a D. Guillermo Fernández García, profesor de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid.

duda de la resonancia que determinados objetos culturales tienen en el presente, al erigirse en testimonios del pasado y merecer su conservación para el futuro. Pero esta resonancia no puede desvincularse de la multiplicidad de valores que ese bien cultural haya adquirido durante su historia. Por tanto, frente a la predominancia de parámetros técnicos y materiales, otros autores destacan que lo que caracteriza a los objetos susceptibles de ser restaurados es su carácter simbólico y su consiguiente poder de evocación en los sujetos. Como resultado, cada vez son más los partidarios de restringir la hegemonía de la que han gozado ciertos conceptos tradicionales, más allá de los valores brandianos histórico-artísticos y morfológicos.

Recordemos, al respecto, que en la *Teoría de la Restauración*,⁶⁷ Brandi plantea que “se restaura solo la materia de la obra de arte”.⁶⁸ Este principio ha sido rebatido por algunos autores contemporáneos,⁶⁹ pues consideran que elude la verdadera finalidad de la restauración. La razón se explica atendiendo al propio desarrollo que ha experimentado la noción de obra de arte (sujeta a un tipo de valoración histórico-artística), hasta concretarse en su concepción de bien cultural (más amplia y abarcadora). Desde esta otra posición asumimos que, aunque en términos meramente físicos se interviene la materia, el principal motivo que impulsa una restauración tiene que ver con el contenido simbólico que permite identificar y activar un objeto como bien cultural. En relación con esta postura destaca el siguiente testimonio:

Brandi dice que lo que se restaura es la materia de la obra de arte y, efectivamente, la materia es la que vehiculiza todo. Pero, claro, al intervenir en la materia tienes que conocer también esos significados y ese simbolismo, yo creo que no se puede olvidar (...). Igual que pienso que un buen restaurador podrá intervenir con más conocimiento de causa si tiene un profundo conocimiento de los materiales y de las técnicas artísticas y él mismo las ha practicado.⁷⁰

De acuerdo con este planteamiento, que admite la necesidad de ir más allá de los axiomas de Brandi, podemos destacar este otro:

67 En esta obra, Brandi articula un análisis teórico de la disciplina de la restauración, erigiéndose como uno de los libros más destacados en esta materia del siglo XX, sobre todo, en los países mediterráneos.

68 Cesare Brandi. *Teoría de la Restauración*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 16.

69 Por ejemplo, Rebeca Alcántara Hewitt. *Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Cesare Brandi*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000 y Salvador Muñoz Viñas. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid, Síntesis, 2003.

70 Entrevista a Dña. Ana M^a Macarrón de Miguel, profesora Titular de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

Yo he sido alumno de Brandi y soy brandiano (...). Creo que él tuvo la importancia, el valor, de poner las piedras miliare de la conservación y de la restauración de esta profesión (...). Pero no podemos llegar a una interpretación literal de Brandi, hay que ponernos un poquito al día, las cosas han evolucionado (...). Hay que revisarlo de una forma crítica, positiva.⁷¹

Bajo estas consideraciones, aún sin negar el impacto y la trascendencia que tuvo la teoría de Brandi, se reconoce la necesidad de valorar, desde la óptica actual, la pertinencia de aquellos supuestos consolidados en épocas precedentes. Desde nuestro punto de vista, todo texto hay que concebirlo en su contexto. Este es el motivo que explicaría que aquella teoría pueda haber quedado obsoleta tras superarse la clásica definición de obra de arte (entendida en términos exclusivamente histórico-artísticos) y ampliarse los límites de la conservación y restauración. Como consecuencia, numerosos autores señalan la necesidad de considerar el carácter simbólico y significativo del bien cultural: “La obra de arte se valora precisamente porque es simbólica, por su prestigio social; por ejemplo, *El Guernica*, ¿pues quien se mete, si se quemara, a rehacerlo? Es imposible, en España ya es un símbolo”.⁷²

En esta línea, Paolo Marconi aboga por el mantenimiento y la defensa del “valor expresivo” que ha adquirido el bien cultural en su trayectoria histórica y que constituye uno de sus principales rasgos identificativos en el presente.⁷³ Por ello, hay quien defiende hoy que los signos que el tiempo y la historia han dejado en la obra son precisamente las huellas que garantizan su individualidad y su carácter de objeto único e intransferible, como afirma Dezzi Bardeschi: “Un objeto es auténtico en cuanto está en mutación perenne respecto a su estado de partida, respecto a su estado originario”.⁷⁴

Desde esta perspectiva, la riqueza de matices significativos de una obra de arte pasa a ser infinita, pues varía en función de la visión de cada individuo, inserto dentro de una determinada época. Esto nos lleva a replantearnos que la postura de privilegiar el momento de creación del bien cultural supone obviar toda esa “expansión significativa” conseguida con los años. Del mismo modo que con el paso del tiempo las lecturas sobre una obra de arte varían, quizás deberíamos asumir también su transformación física, material, y dejar de perseguir esa vuelta

71 Entrevista a D. Raniero Baglioni, responsable del Área de Conservación Preventiva del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, en Sevilla.

72 Entrevista a D. Juan Cordero Ruiz, académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

73 Citado en Ignacio González-Varas Ibáñez, *op. cit.*, p. 291.

74 Citado en Ignacio González-Varas Ibáñez, *op. cit.*, p. 280.

al estado original como único procedimiento válido. Muchos son los autores que así lo reclaman: “Si nos volvemos al concepto de vuelta al origen, perdemos todo su valor de bien cultural (...). Hay que formarse en ese contexto de bien cultural para poder actuar bien (...), para no borrar huellas en el tiempo”.⁷⁵

Lo mismo que hemos nacido y hoy somos otra cosa, esa obra, con el paso del tiempo, con los acontecimientos, con su vida, hoy tiene una personalidad propia. Y esa personalidad propia es la que lo identifica, es el testimonio auténtico y completo de su dimensión cultural. Cuando una cosa tiene una dimensión cultural entera, ahí ha participado intensamente la historia. Por eso la pátina, para mí, tiene una importancia tremenda.⁷⁶

En este contexto, Barthes defiende que “ser moderno es saber qué es lo que ya no es posible”.⁷⁷ Llevando esta cita a la restauración y enlazando con nuestro discurso, supondría renunciar a la pretensión de llegar a ese estadio original que resulta ilusorio y constituye un objetivo inalcanzable.

Para algunos autores, el hecho de asumir esta posición redundaría en un mayor reconocimiento de la labor de los conservadores-restauradores, que a menudo ha pasado desapercibida o ha quedado en el anonimato porque parecía que su intervención restaba “autenticidad” a la obra “original” (entendida como “originaria”). Por tanto, siempre ha prevalecido el conocimiento del artista que concibió la obra y se ha estudiado la especial factura que presentase la misma. Sin embargo, pocas veces se han explicado las sucesivas actuaciones que esa obra requirió en el tiempo, que son las que han permitido su preservación y contemplación tal y como ha llegado hasta nuestros días. En el pasado, salvo raras excepciones, no ha habido una voluntad de difundir el esfuerzo y trabajo de los conservadores-restauradores para garantizar la permanencia de los objetos culturales. Y, menos aún, se ha entendido esta actuación como una fase más de la historia y la vida de ese objeto en particular. Quizás, este sea uno de los principales motivos por los que ha habido una falta de conocimiento de la historia y trayectoria de esta profesión y, como consecuencia, de valoración de su importante labor. Así lo entiende Secco Suardo, cuyas palabras nos parecen al respecto muy representativas:

75 Entrevista a D. Guillermo Fernández García.

76 Entrevista a D. José M^o Cabrera Garrido.

77 Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1986, p. 236.

En los museos está escrito: "Primavera. Boticelli". Nunca se pone: "Primavera de Boticelli" y después: "este señor, o esta señora han hecho una restauración". Y esto es lo que tú ves, tú ves Boticelli más una, dos, tres, cuatro, "x" personas que han trabajado sobre esa obra (...). Las obras que no han tenido ningún tipo de intervención son poquísimas. ¿Por qué entonces esconder este hecho? Como si la restauración fuera una cosa que uno tuviera que esconder.⁷⁸

No obstante, este es un tema que sigue generando en la actualidad opiniones dispares. Así, muchos de los conservadores-restauradores prefieren que su nombre no trascienda porque resulta secundario al objetivo principal de su trabajo, que no es otro que la salvaguarda del patrimonio. Por tanto, consideran que la medida contraria solo pretende alentar el ego y el reconocimiento individual, cuando lo importante es la preservación y transmisión de los bienes culturales. Sin embargo, todas las huellas que con el paso del tiempo se hayan ido superponiendo sobre ese bien cultural, aumentan su valor y enriquecen su comprensión. Solo tomando conciencia de la complejidad y riqueza de significados que adquiere un bien cultural en el tiempo, llegaremos a entender la importancia de transmitir, en su integridad, todas aquellas intervenciones que en el presente constituyen su historia. Posiblemente, de lo contrario, estemos ofreciendo una imagen distorsionada y confusa:

Esto es una actitud de modestia muy amplia, de un lado. Pero, de otro lado, si nosotros pensamos que una intervención no tiene que ser algo escondido sino que es un hecho histórico, este hecho histórico es una parte de la fascinación, de la seducción de una obra de arte (...). Entonces uno dice: "Sí, esta es una pintura de Leonardo y la ha hecho Leonardo". ¿Leonardo? ¿Nadie más ha trabajado? Esto es una falsificación. La extraordinaria historia del Cenacolo es la obra de Leonardo, más todos los esfuerzos que la humanidad ha hecho durante los siglos para conservarla (...), con concepciones distintas. Cuando después de la guerra se hizo la gran restauración del Cenacolo se hicieron cosas que ahora, seguramente, no se hubieran hecho; errores o no errores, era la visión de entonces. Y después se hizo otra enorme intervención, con una visión distinta, hace unos años (...). Esta información es extraordinaria y fundamental para la comprensión de lo que estoy viendo y los que lo hicieron son figuras importantísimas que yo quiero conocer (...); quiero saber todo, de la misma manera que quiero saber todo de Leonardo da Vinci. No me interesa ahora lo de artista o no artista. O sea, son las personas que nos han permitido tener nuestro patrimonio artístico o histórico; si no, no lo entenderíamos (...). Debemos saber que ahí hubo una intervención. Explicar, dar estos hechos, no va a disminuir la obra de arte, sino que la enriquece.⁷⁹

78 Entrevista a D. Lanfranco Secco Suard, presidente de la Asociación de Conservación y Restauración Associazione Giovanni Secco Suardo, Bérgamo (Italia).

79 Entrevista a D. Lanfranco Secco Suardo.

3. Conclusiones: la conservación y restauración del patrimonio como espacio de reflexión

En líneas generales, los argumentos y testimonios recogidos cuestionan la legitimidad de procedimientos y criterios de restauración sólidamente establecidos y aún vigentes. Así pues, el paradigma de la reversibilidad o la recuperación de la autenticidad y la originalidad son considerados objetivos inalcanzables, mientras que la conservación y la denominada conservación preventiva son reivindicadas en nuestro tiempo por encima de la restauración.

Otra cuestión capital se centra en el binomio objetividad-subjetividad que determina la restauración, ya que más allá de la consideración física y objetual de la obra de arte, en nuestros días se reivindica el valor simbólico, expresivo y comunicativo que resulta inseparable de la caracterización del bien cultural. No podemos perder de vista que la restauración, como el patrimonio, son procesos de construcción social o sociocultural. Esto implica una consideración dinámica, intencional y jerárquica, que comporta la priorización y valoración de determinados bienes, en detrimento de otros, y que ha ido reformulándose con el paso del tiempo para adaptarse a los nuevos usos y demandas sociales. De hecho, las discrepancias en el tema estudiado nos obligan a admitir la relatividad y variabilidad de los criterios de cualquier época, que son reflejo del particular contexto sociocultural, siendo insostenible por más tiempo una visión de la restauración estática ni homogénea. De ahí la importancia que adquiere la valoración crítica como base de la praxis, lejos de sostener la legitimidad de principios universales e invariables, así como la aplicación de procedimientos inequívocos y rutinarios.

Además, bajo la óptica actual de que el patrimonio es de todos, se involucra a todo un conjunto de agentes, discursos, lógicas e intereses muy heterogéneos que convierten la gestión, protección y transmisión patrimonial en una tarea apasionante y compleja a partes iguales. Desde el momento en que la sociedad reconoce como suyos los bienes culturales, asume sobre ellos una serie de derechos y de obligaciones. Solo así se comprende la importancia que han suscitado en la actualidad los “usos sociales”⁸⁰ del patrimonio. Estas ideas serían trasladables al ámbito disciplinario de la restauración, ya que consideramos que debe contemplarse la incidencia social de la intervención realizada y no solo circunscribirse

80 Néstor García Canclini. “Los usos sociales del patrimonio cultural”, en E. Aguilar Criado: *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Sevilla, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, 1999, pp. 16-33.

al criterio de los especialistas en la materia. A la luz de esta otra propuesta participativa, la sociedad no debe actuar solo como destinataria de las políticas de activación patrimonial, sino también como sujeto activo, cuyas expectativas e intereses no pueden infravalorarse ni omitirse. Como resultado de esta circulación social, se apela a la necesidad de abrir espacios de diálogo y negociación como antesala al reconocimiento y conciliación de la pluralidad de planteamientos, sujetos y motivaciones que intervienen en el proceso de conservación y restauración, a partir de un enfoque crítico, abierto y plural. Desde esta posición, la ética de la restauración no puede fundamentarse en la defensa de valores basados en la existencia de estados “falsos” o “auténticos”, sino a favor de unos “criterios de negociación y sostenibilidad”.⁸¹

¿Por qué restauramos?, o mejor dicho: ¿Por qué conservamos? (...) Esto es fundamental: entender la significación profunda de lo que estamos haciendo ahora, en este momento histórico (...). Cuando esta “autenticidad artística” (entre comillas) contiene en realidad valores trascendentales ligados a la materia (...), contiene, además de significados, potencialidad.⁸²

Y esto justifica su reclamo de “participación de otras disciplinas que no tengan necesariamente que ver de forma directa con la restauración, pero que sí puedan ayudar a interpretar este complejo mundo simbólico relacionado con ella: una participación del mundo de la filosofía, una participación seguramente del mundo de la antropología...”.⁸³ Por esta razón, se considera que el perfil del conservador-restaurador actual tiene que ser completo y más polifacético:

Creo que tiene que ser una persona con sentido común, sensibilidad y muy buena formación. Y lógicamente, una habilidad manual. Yo creo que es importantísimo la formación en todas las disciplinas que van a ayudarle en la consecución de la restauración: el conocimiento de la conservación preventiva, el conocimiento de los materiales, el conocimiento de la historia misma de la obra, el conocimiento del autor...⁸⁴

A esto se suma las particularidades del arte contemporáneo, donde los lenguajes se suceden de forma vertiginosa y plantean nuevos desafíos al restaurador por la versatilidad de materiales y formatos, la preeminencia de lo conceptual sobre lo objetual y los límites difusos entre lo material e inmaterial, la incorporación de nuevas manifestaciones

81 Salvador Muñoz Viñas, *op. cit.*, p. 173.

82 Entrevista a D. Lanfranco Secco Suardo.

83 *Ibidem*.

84 Entrevista a Dña. Pilar Sedano Espín, entonces jefa del Área de Restauración del Museo Nacional del Prado, Madrid.

artísticas (happening, performance, vídeo-arte, etc.) o la participación del artista en vida. Todo ello obliga a considerar problemáticas muy específicas y que a menudo no tienen parangón, por lo que invalidan los procedimientos y criterios tradicionales de actuación. De este modo, la búsqueda de otras fuentes documentales y canales de registro (de los artistas y las propias obras) aportan información de gran valor para orientar en el proceso de estudio, catalogación y conservación, cuando este último objetivo no entra en conflicto con la propia concepción artística. Por ejemplo, en el caso del llamado arte efímero, con una temporalidad muy determinada, donde se contempla la propia auto-destrucción de la obra. De ahí que numerosos restauradores de arte contemporáneo incidan, más que de la conservación y restauración de la obra, en la relevancia del análisis, catalogación y conservación de todo el material documental registrado en torno a ella; siendo necesario, desde un enfoque interdisciplinar, la creación de protocolos de almacenamiento y conservación documental.⁸⁵

El arte efímero lo intentamos tratar como lo que es (...) y entonces nos centramos mucho en la documentación y la información de esa obra. En el arte efímero, con una vida marcada por un período muy delimitado, tenemos muy claro que hay que dejar constancia de que es así, que el artista lo quiere así y que esa es su naturaleza. Y lo que va a quedar después de su historia (digamos, de su vida), será un residuo documental.⁸⁶

En conclusión, y volviendo a la pregunta planteada en el título sobre la idoneidad de los criterios de restauración imperantes en nuestro tiempo, de todo lo apuntado se deduce la necesidad de reivindicar una revisión y redefinición de tales principios. En nuestro tiempo será prioritario establecer una reflexión antes de acometer acciones cuyas consecuencias van a ser en muchos casos controvertidas. El conservador-restaurador, consciente de tales limitaciones, asumirá un papel más prudente y reclamará la necesidad de hacer converger diferentes materias que concilien la ciencia y la tecnología con la crítica, la ética o la filosofía para “desarrollar una intervención científica, humanista y artística a la vez”.⁸⁷ En este sentido, la conservación y restauración del patrimonio se nos presentan hoy como un espacio de reflexión crítica.

85 Alicia García González. “Reflexión sobre la conservación del arte contemporáneo y su aportación a la historia del arte”, *Ge-conservación* N° 0, 2009, pp. 133-140.

86 Entrevista a D. Jorge García Sánchez-Tejedor, jefe del Área de Restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid.

87 Teresa Escohotado Ibor. “Las prácticas in situ aplicadas para la enseñanza en la restauración”, en *ICOM Committee for Conservation. XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Castellón, Servei de Publicacions-Diputació de Castelló, 3-6 de octubre de 1996, pp. 529-532.

OTROS ARTÍCULOS

Eisner Sagüés, Federico (2015). "Promesas de resultados y expectativas interdisciplinarias en la caracterización de materiales artísticos orgánicos coloniales", *TAREA*, 2 (2), pp. 108-134.

RESUMEN

El texto presenta una serie de reflexiones y resultados analíticos relacionados con la práctica de las Ciencias en Conservación y/o Arqueometría para el análisis de materiales orgánicos en objetos patrimoniales, en especial para nuestra realidad local regional. Se discute en torno al quehacer del científico en conservación como analista, y a su relación con otros profesionales del patrimonio cultural y, a partir de ello, los conceptos de multi, inter y transdisciplina, para proponer en qué marco se encuadra mejor nuestra práctica. En lo analítico, se discuten las técnicas de identificación más usadas para materiales orgánicos (Cromatografía Gaseosa, Espectroscopia IR, Estratigrafía) y las promesas de resultados y expectativas que surgen a partir de ellas, considerando dos problemas inherentes a los materiales culturales: su envejecimiento, y su representatividad. Como caso de estudio se discute en torno a cuatro muestras provenientes de pinturas de la Serie Grande de Santa Teresa (Cusco, 1690-1700), analizadas por Cromatografía Gaseosa. Sus resultados, las dificultades en su interpretación, la toma de muestras, los altos costos asociados y el tipo y calidad de información obtenida, son aspectos relevantes a considerar para evaluar su contribución al campo común histórico/patrimonial, y cómo reinsertar dicha información en el diálogo multi/inter/transdisciplinario.

Palabras clave: *Ciencias en Conservación, Arqueometría, materiales orgánicos, interdisciplina, transdisciplina, representatividad, Cromatografía Gaseosa*

ABSTRACT

This paper presents some reflections and analytical results related with the practice of Conservation Science and Archeometry, for organic material analysis of cultural objects, especially in our local reality. The practice of the conservation scientist as analyst is discussed, in relation with other professionals of cultural heritage, as well as the concepts of multi, inter and transdiscipline, to propose a better frame for our work.

The analytical part discusses the identification techniques most often used for organic material (Gas Chromatography, IR Spectroscopy, Cross Sections), and the expectations and promises of results that emerge from them considering two inherent problems of cultural materials: its aging and its representativity. As a case study, we discuss four samples coming from paintings of the Serie Grande de Santa Teresa (Cusco, 1690-1700) which are have been analyzed by Gas Chromatography. Results, difficulties of interpretation, sampling, high associated costs, and the kind and quality of the obtained information, are relevant aspects to consider in order to evaluate its contribution to the common historical/heritage field, and how to reinsert that information in the multi/inter/transdisciplinary dialogue.

Key words: *Conservation Science, Archeometry, organic materials, interdiscipline, transdiscipline, representativity, Gas Chromatography*

Recibido: 8 de enero de 2015

Aprobado: 20 de abril de 2015

Promesas de resultados y expectativas interdisciplinarias en la caracterización de materiales artísticos orgánicos coloniales¹

Federico Eisner Sagüés²

Introducción

Este trabajo pretende poner en un mismo texto un cúmulo de reflexiones que han nacido de la práctica del análisis material de bienes patrimoniales durante 12 años de carrera. En este caso concentrado en lo técnicamente más difícil de estudiar, los materiales orgánicos. Es por ello que se propone revisar aspectos

¹ Texto presentado originalmente como ponencia en el Seminario Internacional "Materiality between art, science and culture in the Viceroyalties (16th – 18th centuries)". 3er Encuentro "Flores, frutos e insectos colorean América"; del 3 al 7 de marzo de 2014. Córdoba y Buenos Aires, Argentina.

² Químico y científico independiente especializado en conservación, Santiago de Chile.

conceptuales, técnicos y mundanos de este trabajo, escarbando más en el proceso que en los resultados prometidos, para comprender mejor nuestro campo y los problemas a los que continuamente nos enfrentamos como investigadores.

El texto se divide en dos secciones. En una primera parte, más conceptual, pretende reflexionar sobre el rol de las Ciencias en Conservación y la Arqueometría, y su manera de comunicar y discutir sus fortalezas y debilidades. Aquí se discutirá en torno al quehacer del científico en conservación como analista, y a su relación con otros profesionales del patrimonio cultural, en el contexto latinoamericano de las ciencias arqueométricas en general y su desarrollo profesional, y a partir de ello, los conceptos de multi, inter y transdisciplina, para proponer en qué marco se encuadra mejor nuestra práctica.

En una segunda sección más técnica, se discutirán los alcances y algunos resultados de análisis de materiales orgánicos con ciertas herramientas analíticas que se han perfilado como las más prometedoras. Se tratarán las técnicas de identificación más usadas para materiales orgánicos (Cromatografía Gaseosa, Espectroscopia IR, Estratigrafía), y las promesas de resultados y expectativas que surgen a partir de ellas, considerando dos problemas inherentes a los materiales culturales: su envejecimiento, y su representatividad. Se presentarán cuatro muestras provenientes de pinturas de la Serie Grande de Santa Teresa (Cusco, 1690-1700), analizadas por Cromatografía Gaseosa. Sus resultados, las dificultades en su interpretación, la toma de muestras, los altos costos asociados, así como el tipo y la calidad de información obtenida, son aspectos relevantes que hay que considerar para evaluar su contribución al campo común histórico/patrimonial, y cómo reinsertar dicha información en el diálogo multi/inter/transdisciplinario.

Primera parte

Sin marco teórico

Cuando me encontraba escribiendo mi memoria de título como químico, en aquel incierto año 2000, un amigo “humanista” me preguntó sobre mi marco teórico. Muy seguro, le expliqué que una tesis científica no necesitaba de tal gasto de tinta, menos aún para alguien que orgullosamente realizaba su investigación en el campo más “noble”, el de la química teórica. Argumenté aquella vez que mi trabajo se basaba en un enorme aparato teórico ya probado, transformado en leyes de la física y que, por tanto, lo importante era discutir el método, y no su epistemología, aunque poco comprendiera en ese entonces lo que este término abarcaba.

Más allá de reírme ahora, con evidentes fines narrativos, de mi cándida ignorancia de los 23 años, es más interesante comprender otra cosa: nos formaron como reduccionistas en grado extremo, integristas incluso, o sea lo más duro y fanático de la superioridad del pensamiento racionalista que se podía encontrar, pensábamos como tales y, dentro de ese paradigma, quizás no estábamos tan errados, pero sí muy perdidos, y en mi caso, la vida profesional pronto se encargaría de demostrarlo.

A los pocos meses de recibir mi laurea, y decidido a colgar mi cartón de químico, recibí el llamado de un profesor, quien, conecedor de mis inclinaciones artísticas, y probablemente intentando salvarme del averno humanista, me informó que en cierta institución pública estaban buscando un químico para un trabajo que, si él hubiese sido veinte años más joven, no hubiera dudado en tomar.

Así fue como, al poco tiempo, estaba dedicado a montar un laboratorio de aquello que, durante todo mi período universitario, había despreciado como lo más bajo y utilitario de la disciplina: la química analítica. Ese ámbito tan experimental, instrumental y lleno de recetas, que se veía como vacío o, lo que es peor, ligado a los sucios intereses de la industria, sería ahora mi trabajo. Pero ¿cuál es ese paradigma específico de la química analítica? ¿O acaso no lo tiene pues, como alguna vez pensamos, al trabajar sobre el mundo físico, no se necesita un marco teórico, en la medida en que no es un modelo sino una realidad objetiva?

Claro que sí, todo quehacer tiene su paraguas conceptual, el cual me atrevo a enunciar como: “el mundo material es real y sus interacciones pueden ser dimensionadas, y a través de ellas conocer con gran precisión sus propiedades”. Según este principio, los analitos están ahí esperando ser detectados, todo es cosa de recursos, tiempo y trabajo sistemático, nada más.

Conservation Scientist

Pero complejicemos la cuestión. Tampoco era química analítica pura y dura de lo que estábamos hablando, sino que de una *espagírica* que toma saberes prácticos y teóricos prestados de varias disciplinas. Así es como un científico en conservación, como analista, debe saber en primer lugar microscopía; nada más lejano al entrenamiento convencional que recibe un químico, que teme a cosas gigantes como las células, pues más allá de las proteínas todo es bioquímica. Y es lógico porque en las escalas de interacción de las longitudes de onda que involucran a los enlaces químicos, un microscopio óptico, no tiene mucho que aportar, ¿o sí? Volveremos sobre esto más adelante.

Otro conocimiento que debe asumir este científico es una mezcla entre la petrografía, la estratigrafía geológica y la histoquímica

médica para ese gran comodín: el corte estratigráfico. Junto con ello, debe comprender de cristografía y aspectos de ella más cercanos a las ciencias de los materiales que a la química; así como también de diversas técnicas analíticas, de taxonomía ósea, anatomía de la madera, química de suelos, aspectos básicos de microorganismos y de xilófagos, y algunos saberes más en los que no es necesario abundar. Por supuesto a esas alturas, el científico en conservación es un neurótico al borde de la esquizofrenia, lo que empeora aún más si sumamos sus otras dos grandes áreas de trabajo: el estudio y prueba de materiales, y la transferencia tecnológica.

No pretendo describir la situación mundial general de mis colegas, pues esta mala caricatura no necesariamente representa otras realidades académicas y profesionales, entendiendo que muy cerca se encuentra la Arqueometría, lo que amplía mucho la realidad, aunque se trate de un concepto que no llega todavía a configurar una disciplina por sí misma. Sin embargo, creo que en algo represento a la situación latinoamericana, donde reina una precariedad institucional para las ciencias aplicadas al patrimonio, y donde faltan científicos expertos en los períodos –principal debilidad–, por falta de masa crítica de profesionales dedicados al campo, al menos en Sudamérica hispanoparlante, pues al parecer no hemos sido capaces de entusiasmar y atraer suficiente cantidad y calidad de científicos al área del patrimonio. Aparentemente, esta área no resulta aún atractiva para la academia científica, desaprovechando la oportunidad de ser pioneros en la región, pues los pocos que hemos seguido este camino hemos destacado inmediatamente, y a veces, exageradamente, como adelantados.

Propongo que esta falta de científicos se debe a tres motivos: 1) a la dispersión de conocimientos y habilidades que se espera que posea, lo que imposibilita la especialización y profundización; 2) a una academia científica sobrepagada –al menos en Chile– y a veces incluso sobrevalorada; y 3) a una incapacidad reflexiva epistemológica, aquella “ausencia” de marco teórico a la que me refería. En general, reina un positivismo desbocado desde las ciencias hacia el arte. Una idea de ayuda paternalista en que “nosotros” no tenemos mucho que aprender, simplemente aplicar e iluminar a un “ellos” demasiado sensible, subjetivo y que tiembla ante la regla de tres y los gráficos espectrales. A lo sumo, podemos aprovechar de ganar proyectos en áreas nuevas; “ustedes pongan las muestras, y nosotros escribimos el proyecto”, proponía un importante investigador de la Universidad de Chile al buscar una alianza con el Centro Nacional de Conservación y Restauración para presentar un proyecto. Peor aún es el hecho de que en muchos casos esta brecha de comunicación produce argumentos de fuerza o “duros” que pretenden imponerse sobre argumentos más “blandos” o

relativos y olvidan que, como plantea Humberto Maturana,³ la objetividad es, normalmente, apenas un argumento para obligar o, en la línea más relativista de Hayden White,⁴ toda argumentación no es más que una narrativización de la realidad. Por lo tanto, ningún resultado, número, demostración, u observación, por representativa y robusta que sea, define la complejidad de la realidad. Una anécdota de los albores de las ciencias preocupadas por el arte es la respuesta que dio el famoso químico del siglo XIX, Humphry Davy, cuando se le consultó qué había encontrado de especial después de inspeccionar una vieja pintura: “simples átomos, anunció”.⁵ Me pregunto cuánto hemos avanzado desde ese punto hasta ahora.

Por otro lado, pienso que los profesionales del patrimonio cultural no han comprendido cabalmente las potencialidades de las ciencias físicas, por lo que las han limitado a una función utilitaria y netamente analítica, pero no crítica y reflexiva, sin aprovechar las cualidades estructuralistas y modeladoras de la “mente científica” y sin comprender la importancia de un desarrollo científico propio al interior del campo patrimonial, y sus costos asociados.

Para esto, sería muy sano discutir si somos contrapartes o no, llegar a alguna claridad mayor sobre los manoseados términos de pluri, multi, inter o transdisciplinariedad, que tanto se enarbolan al fundamentar nuestros proyectos, pero que poco tienen de nuevo e incluso a veces, de realidad.

Primero, es importante recordar que el tratamiento de estos términos, si bien nace desde el *boom* de las ciencias sociales en los años treinta, ha sido fuertemente desarrollado por las ciencias básicas y aplicadas en las últimas dos décadas para ordenar su desproporcionado desarrollo y situarse respecto del resto del quehacer humano.

Según Basarab Nicolescu, físico teórico y promotor de la transdisciplina y del paradigma de la complejidad:

La pluridisciplinariedad concierne el estudio de un objeto de una sola y misma disciplina por varias disciplinas a la vez. Por ejemplo, un cuadro del Giotto puede ser estudiado por la observación de la historia del arte cruzada con la de la física, la química, la historia de las religiones, la historia de Europa y la geometría.⁶

3 Humberto Maturana. *La Objetividad: Un Argumento para Obligar*. Santiago, Dolmen, 1997.

4 Hayden V. White. *El Texto Histórico Como Artefacto Literario*. Traducido por Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Barcelona, Pensamiento Contemporáneo-Universidad Autónoma de Barcelona, Instituto de Ciencias de la Educación, 2003.

5 Oliver Sacks. *El tío Tungsteno*. Barcelona, Anagrama, 2003, p. 135.

6 Basarab Nicolescu. *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Traducción de Norma Núñez-Dentin y Gérard Dentin. Paris, Du Rocher, 1996, p. 34.

El avance pluridisciplinario desborda las disciplinas pero su finalidad permanece inscrita en el marco de la investigación disciplinaria.⁷

Para Christian Pohl y Hadorn Hirsch, lo multidisciplinario se aproxima a un asunto desde diferentes percepciones de un rango de disciplinas, pero cada una trabaja en una manera autocontenida con poca fertilización-cruzada (*cross-fertilisation*).⁸ Cabe aquí señalar la leve diferenciación que hace el economista chileno Manfred Max-Neef, para quien lo multidisciplinario involucra un muy bajo nivel de cooperación, mientras que lo pluridisciplinario implica cooperación sin mayor coordinación.⁹

Sobre la interdisciplina, Pohl y Hirsch señalan que se refiere a una forma de colaboración coordinada y orientada a la integración entre investigadores de diferentes disciplinas.¹⁰ Nótese aquí la sutil diferencia que proponen Pohl y Hirsch, donde lo multidisciplinario está más orientado al asunto, y lo interdisciplinario más hacia la colaboración entre los actores.

Volviendo a Nicolescu, este señala que la diferencia estriba en que la interdisciplinariedad:

conciene la transferencia de métodos de una disciplina a otra. Pueden distinguirse tres grados de interdisciplinariedad: a) un grado de aplicación –los métodos de la física nuclear transferidos a la medicina–; b) un grado epistemológico –los métodos de la lógica formal en el campo del derecho–; c) un grado de engendramiento de nuevas disciplinas –la transferencia de métodos de las matemáticas al campo de la física ha engendrado la física matemática, y de la informática en el arte– el arte informático. Como la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad desborda las disciplinas pero su finalidad permanece también inscrita en la investigación disciplinaria.¹¹

Por su parte, Max-Neef suma a lo interdisciplinario la condición jerarquizada de una coordinación desde conceptos de nivel superior, una pirámide cuya base es el nivel empírico y en la punta el nivel valórico, pasando por un nivel pragmático y otro normativo.¹²

Pero si la multi o pluridisciplina representa un estadio más primario o basal –cuasi obvio– de colaboración, y la interdisciplina una situación

7 *Ibidem*, p. 35.

8 Hadorn Hirsch, Holger Gertrude, Hoffmann-Riem, Susette Biber-Klemm, Walter Grossenbacher-Mansuy, Dominique Joye, Christian Pohl, Urs Wiesmann y Elisabeth Zemp. *Handbook of Transdisciplinary Research*. 448 vols. Bern, Switzerland, Springer, 2008.

9 Manfred Max-Neef. "Foundations of transdisciplinarity", *Ecological Economics* N° 53, 2005, pp. 5-16.

10 Hadorn Hirsch *et al.*, *op. cit.*, p. 428.

11 Basarab Nicolescu, *op. cit.*, p. 36.

12 Manfred Max-Neef, *op. cit.*, p. 7.

algo más coordinada y jerarquizada y con atisbos intersubjetivos, ¿qué es lo transdisciplinario y qué consecuencias tendría en nuestro campo?

Para Pohl y Hirsch, la investigación transdisciplinaria se necesita cuando el conocimiento sobre un problema relevante en un campo social es incierto, cuando la naturaleza concreta de los problemas es disputada, y cuando hay mucho en juego para aquellos que se preocupan y están involucrados con el problema. La investigación transdisciplinaria trata con campos de problemas de manera que pueda: a) captar la complejidad de los problemas, b) tomar en cuenta la diversidad del mundo-vida (*life-world*) y las percepciones científicas de los problemas, c) vincular conocimiento de casos específicos con lo abstracto, y d) desarrollar conocimientos y prácticas que promueven lo que es percibido como bien común.¹³

Al respecto Nicolescu aporta:

La transdisciplinariedad concierne, como el prefijo “trans” lo indica, lo que está a la vez entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina. Su finalidad es la comprensión del mundo presente en el cual uno de los imperativos es la unidad del conocimiento.¹⁴

(...) se interesa por la dinámica engendrada por la acción de varios niveles de Realidad a la vez. El descubrimiento de esta dinámica pasa necesariamente por el conocimiento disciplinario. La transdisciplinariedad, que no es nada más que una nueva disciplina o una nueva hiperdisciplina, se nutre de la investigación disciplinaria, la cual, a su vez, se esclarece de una manera nueva y fecunda por el conocimiento transdisciplinario. En este sentido, las investigaciones disciplinares y transdisciplinares no son antagónicas, sino complementarias.¹⁵

En octubre de 2013, se realizó en Roma la reunión internacional ICCROM Forum Conservation Science,¹⁶ para discutir, a través de mesas de trabajo, cómo mejorar la conexión de las ciencias con la conservación y con la sociedad, y cómo aumentar su impacto en el futuro. Aunque en los objetivos explícitos de esta reunión no estaba el realizar una revisión de sus paradigmas y de sus alcances, resulta interesante que los organizadores decidieron que los invitados a dar charlas durante el Foro debían ser líderes carismáticos, buenos comunicadores y expertos en su especialidad, pero por sobre todo provenientes de fuera de las Ciencias en Conservación. Lidia Brito, primera oradora invitada, directora de la división de ciencias y capacidad instalada de UNESCO, destacó que una

13 Hadorn Hirsch, *op. cit.*, pp. 431-432.

14 Basarab Nicolescu, *op. cit.*, p. 35.

15 *Ibidem*, p. 36.

16 ICCROM Forum on Conservation Science. 16-18 de octubre de 2013, Roma. <http://forum2013.iccrom.org/>.

de las características principales de estos tiempos es la incertidumbre. Aunque ella se refería más que nada a los cambios climáticos y a los conflictos y explosiones sociales y políticas, incertidumbre no es una palabra nueva para las ciencias. Parafraseando a Brito, el problema con esta incertidumbre, que puede incluso ser positiva en ciertas situaciones, es que todos nuestros sistemas educacionales y nuestros sistemas de tomas de decisiones están hechos para ser certeros, somos entrenados para tener certeza sobre algo, sobre el camino por seguir y sobre cuál es la verdad. Pero hoy, incluso nuestros modelos y nuestras predicciones ya no son más certeros. No tenemos la capacidad de realmente predecir lo que está por venir, y esto tiene enormes implicancias para la educación, pero también para la investigación, pues esta tiene que lidiar con aspectos de la incerteza, pues tanto el futuro como el pasado son construcciones: no están ahí, sino que se tienen que narrar.

Es interesante que uno de los conceptos importantes que se discuten actualmente en la transdisciplinariedad es el de incerteza del conocimiento, en el cual: "... debido a la diversidad empírica y complejidad, hay un debate sobre cuáles parámetros son relevantes, cómo ellos se conectan en procesos concretos, y qué disciplinas necesitan ser involucradas".¹⁷

Sin duda, nuestro campo es altamente complejo y está lleno de incertidumbres, con las cuales hay que saber lidiar. Mi intención aquí no es hacer una apología de la transdisciplinariedad ni de ninguna otra fusión teórica. Solo pretendo comprender un poco mejor nuestro campo de trabajo y los problemas a los que continuamente nos enfrentamos como investigadores. Para ello, creo que lo primero es conocer muy bien el entorno profesional y humano en el cual nos desenvolvemos, y sobre todo tomar una postura tan honesta y autocrítica como sea posible.

En mi opinión, el modelo de trabajo de la investigación del patrimonio cultural se acerca al modelo interdisciplinario, y no al multi ni al trans, y me parece que eso está bien. Esto quiere decir que tiende a esa "forma de colaboración coordinada y orientada a la integración entre investigadores de diferentes disciplinas" (Pohl-Hirsch) con cierta transferencia de métodos de una disciplina a otra, aspecto que varía entre los grados a) y b) de Nicolescu, o sea, entre el grado de aplicación y el grado epistemológico. Además comprende una jerarquización conceptual pragmática, en términos de Max-Neef, pues podemos comprender que nos coordinamos a través de la Conservación, de la Historia del Arte o de la Arqueología, según sea el caso.

Pienso que es importante tener claridad sobre estos conceptos si los creemos aún útiles y de algún modo definidores de nuestro quehacer.

¹⁷ Hadorn Hirsch, *op. cit.*, p. 432.

Aun cuando estemos firmes y claros con nuestra aproximación interdisciplinaria, no necesariamente podemos quedarnos en ella, pues, como observa Juan Pablo González, “en todo este tiempo, la interdisciplinaria no ha logrado desarrollar los principios epistemológicos básicos que le dan viabilidad académica y fecundidad investigativa”.¹⁸

La propuesta transdisciplinaria podría ayudarnos en algo al respecto. Por muy expertos que lleguemos a ser en este campo, ¿podemos resolver o reescribir la historia de nuestra cultura material solo desde la discusión científica e histórica? En especial para la cultura material de este continente, y más aún para sus materiales orgánicos, en que una enormidad de prácticas están vivas y se siguen desarrollando, pues la *sangre de drago* se sigue vendiendo por ambulantes y curanderos, la *cochinilla* se produce quizás más que nunca, el extracto de *nopal* se continúa usando tanto como aglutinante o como purificador de agua, el *quillay* sigue espantando a las polillas, la *quinua* y la *chia* se vuelven a masificar, y es posible conseguir *gomas laca*, *ceras carnauba*, y distintas resinas de árbol de las que sabemos poco aún, y una interminable lista de productos naturales. ¿Qué significan esos nombres? ¿Cómo debemos compararlos con los informes de los cronistas, sacerdotes, inventarios de claustros o los archivos de aduanas? La transdisciplina puede ser la invitación a preguntarle y asumir el conocimiento de ese otro de la historia, invisible, habitante de otros “niveles de realidad”. ¿Cómo puedo y cómo debo citar en este texto lo que logramos obtener de información de un pintor del Cusco que nos dejó pasar de su tienda a su taller de trabajo? Creo que la arqueología nos lleva la delantera en esto por su filiación antropológica y las poderosas herramientas del trabajo de campo, que mucho nos podrían aportar, junto con las ya clásicas nociones de *etic-emic* del trabajo etnográfico, para definir nuestra posición como investigadores frente al problema de estudio.

Llegados a este punto, debemos preguntarnos ¿cuánto realmente podemos saber sobre los materiales artísticos históricos? ¿Qué preguntas esperamos específicamente que nos respondan los materiales orgánicos? Estos son interrogantes demasiado grandes para los fines de este ensayo, pero centrales para el problema de los materiales orgánicos en ese largo e indefinido período de nuestra historia llamado Colonia.

18 Juan Pablo González. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago, Música - Ensayos: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, p. 63.

Segunda parte

¿Podemos saber cuál es el aglutinante?

Esta pregunta ha sido el tormento sin respuesta del diálogo de muchos científicos con los restauradores de pintura y escultura policromada. Tormento para ambas partes, por supuesto. Para los restauradores porque se trata de un deseo incumplido, de una necesidad real, llena de expectativas simplificadas por publicaciones poco realistas o no adaptadas a la situación institucional local. Tormento para los científicos, pues como especialistas, como esa suerte de médicos brujos u oráculos, al cual se acude en busca de ese conocimiento hermético de la química, frustran sus promesas, fallan al responder que no, que no podemos o que podemos saber muy poco, o que es muy caro o muy impreciso, o que toma mucho tiempo.

A partir de esta frustración, me interesa discutir dos aspectos específicos y vinculados entre sí del análisis de los materiales orgánicos. El de la transformación en el tiempo y el de la representatividad bajo las exigencias de la química analítica cuantitativa, con sus costos en tiempo y recursos asociados.

Para ello, aprovecharé algunos resultados de la Serie Grande de Santa Teresa de Ávila del Monasterio del Carmen de San José, en Santiago de Chile, la cual nos dio una oportunidad única de intentar al menos un acercamiento analítico hacia la “fracción” orgánica que componen estas pinturas, tanto por las características de la serie como por los recursos disponibles para el proyecto.

Serie Grande de Santa Teresa

La Serie Grande de Santa Teresa es un conjunto de quince pinturas coloniales de gran formato que datan de fines del siglo XVII, pertenecientes a la Escuela Cusqueña. Presentan una temática homogénea, basada en algunos importantes episodios de la vida de la Santa y en trascendentes instantes en que esta toma contacto con distintos personajes bíblicos. Es una de las nueve series registradas en Sudamérica relativas a esta materia.¹⁹

La ejecución de esta hagiografía está basada en una referencia figurativa de los grabados flamencos ejecutados en 1613 por Adrián Collaert y Corneille Galle, y en su reinterpretación a través de las

¹⁹ Existen en Chile, además de la Serie aquí mencionada, un conjunto de cuadros conocidos como la “Serie Chica de Santa Teresa”, pertenecientes también al monasterio del Carmen San José –basada en los mismos tópicos–. A estos se suman cuatro Series de la Santa existentes en Perú, dos en Ecuador y una en Argentina.

pinturas homónimas cusqueñas realizadas por José Espinoza de los Monteros en 1682 para el Convento de igual nombre, en el Cusco. La proximidad de nuestra Serie a los grabados europeos es relativa, pero destaca el indudable parecido de nuestra Serie con la de Espinoza de los Monteros con la que posee diversos grados de equivalencia, aunque la nuestra sigue siendo anónima.

Los resultados de la amplia investigación realizada alrededor de esta Serie fueron publicados en el libro *Atreverse a grandes cosas: Restauración de la Serie Grande de Santa Teresa*.²⁰

Comentarios técnicos

Las cualidades separativas y de identificación han hecho de la Cromatografía Gaseosa acoplada a Espectroscopía de Masas (GC-MS) la técnica estándar para la identificación y cuantificación de grasas, aceites, ceras, proteínas, resinas vegetales y animales, además de otros productos naturales y una buena porción de los materiales poliméricos sintéticos.²¹

Pero la situación no es tan sencilla: no basta disponer del dinero (que puede ascender a 450 euros por muestra) y mandar a hacer los análisis. En Chile hay un buen número de cromatógrafos de gases acoplados a masa, pero su complejidad hace que contar con el sofisticado equipo sea apenas la mitad del problema. Con anterioridad a este proyecto, habíamos intentado realizar análisis en varios laboratorios que trabajan con la técnica, pero sin suerte debido a que su uso suele ser altamente específico para muy pocas rutinas de trabajo de alta demanda (pesticidas, drogas, tratamiento de aguas, solventes, etc.), y que poner a punto un equipo para nuestras humildes necesidades de unas pocas muestras al año, resultaba imposible.

Había entonces que encontrar a quien estuviera realizando efectivamente estos análisis, y ello debía ser en el exterior. Personalmente, había tenido la suerte de visitar en Pisa, Italia, a la doctora María Perla Colombini, uno de los referentes obligados en cuanto a la aplicación de las técnicas cromatográficas en patrimonio cultural. En mi visita, ella había sido muy generosa en explicarme las complejidades de la técnica de GC-MS aplicada a muestras pictóricas; la obtención de la muestra, su almacenamiento, su manejo en el orden de los mili o incluso picogramos, el trabajo con vidriería en miniatura donde cinco mililitros es un océano,

20 Magdalena Krebs (ed.). *Atreverse a grandes cosas: Restauración de la Serie Grande de Santa Teresa*. Santiago, CNCR, 2009.

21 María Perla Colombini, Alessia Andreotti, Ilaria Bonaduce, Francesca Modugno y Erika Ribechini. "Analytical Strategies for Characterizing Organic Paint Media Using Gas Chromatography/Mass Spectrometry", *Accounts of Chemical Research*, Vol. 43, N° 6, 2010, pp. 715-727.

el uso de solventes de altísima pureza, reacciones especiales de derivatización, una amplia y delicada batería de muestras patrones y una desarrollada metodología de tratamiento de datos mediante análisis de *clusters*, todos son “detalles” que se suman a dos dificultades inherentes e incluso ontológicas de nuestros objetos de estudio, y transversales a cualquier técnica analítica aplicada a nuestro campo: el envejecimiento o degradación de los materiales, y la baja representatividad de nuestras muestras.

Toda técnica analítica, como todo sistema de medidas, trabaja contra una referencia arbitraria o consensual. Para ello, debemos contar con verdaderas bibliotecas de materiales patrones, así como con modelos teóricos sofisticados que den cuenta del mundo físico al que nos queremos acercar. Pero la mayoría del conocimiento químico que poseemos está relacionado con la materia en estado de equilibrio, o sea, con lo “estable”. Los modelos teóricos y experimentales que nos permiten comprender la cinética química, pese a su gran desarrollo durante el siglo XX, dan cuenta de sistemas relativamente puros o simples y se tornan imprecisos frente a las matrices complejas de los materiales de nuestro interés, ya sea por su composición heterogénea “original”, ya sea por su alteración en el tiempo. Es por ello que la promesa del envejecimiento artificial de materiales surgida en las últimas décadas del siglo pasado²² ha quedado en un relativo suspenso debido al sutil y escaso manejo de variables físicas posibles de controlar en los procesos de intemperismo bajo estrés climático. Por lo tanto la comprensión de los resultados analíticos usualmente se torna o imprecisa, o sumamente dependiente de la *expertise* del analista, lo que aumenta la dificultad práctica de contar con laboratorios especializados en nuestros objetos de estudio.

Al problema de la transformación en el tiempo de los materiales que deseamos identificar, se suma el de la representatividad, que es aún mayor en las muestras en estado sólido, pues no podemos aspirar a la homogeneidad del objeto estudiado. Si a esto sumamos el carácter extractivo y destructivo de las técnicas de laboratorio, el alto valor simbólico y/o material de nuestros objetos de estudio, las escasas cantidades de material disponible en ellos, su difícil extracción, y la gran heterogeneidad de técnicas artísticas, es que solo podemos aspirar a una representatividad diacrónica, o sea, acumulativa gracias a la experiencia colectiva, y no a una sincrónica, como exige la ortodoxia de la química analítica cuantitativa, a partir de los procedimientos del diseño experimental.

Por eso, la arqueometría construye bases de datos de materiales, e inexorablemente consignamos a los historiadores del arte o arqueólogos

22 Robert Feller. *Accelerated Aging. Photochemical and Thermal Aspects. Research in Conservation*. Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1994.

como usuarios y, por lo tanto, como argumento para nuestro cometido, pero ¿están nuestros interlocutores utilizando nuestras bases de datos? ¿Están estas disponibles? ¿Sabemos a quién “pertenece” la información ahí contenida y cómo referenciarla?

El problema de la representatividad está muy ligado al de la reproducibilidad, pues si tenemos pocas muestras de una obra y puedo tomar muy poca cantidad, al menos se espera que el análisis realizado sea reproducible, esto es, que siempre se realice bajo las mismas condiciones y siguiendo los mismos procedimientos, algo en lo que también estamos atrasados. Las Ciencias en Conservación y la Arqueometría se pasan la vida tomando prestados procesos de disciplinas cercanas, sin embargo, han tardado mucho, por los problemas técnicos ya descritos y por otros de carácter disciplinar, en desarrollar protocolos propios y validados comunitariamente. Recién desde hace unos diez años se viene trabajando en la Comunidad Europea en un sistema de normas validadas para la conservación del patrimonio cultural material,²³ que incluye la caracterización y análisis de materiales, pero este esfuerzo ha partido por los intereses de la arquitectura arqueológica y los materiales inorgánicos porosos, y lentamente se ha ido desarrollando hacia la materialidad de los objetos muebles y las matrices orgánicas. Todavía, por lo tanto, no contamos con métodos validados consensualmente por la comunidad científica para la identificación de materiales orgánicos en objetos culturales, pese a que se ha demostrado que, hoy en día, GC-MS es el método que más información entrega al respecto.

Por otra parte, las técnicas no destructivas, aquella esperanza hacia la representatividad cuantitativa, lamentablemente aún están lejos de las matrices orgánicas, pues se basan en interacciones electromagnéticas que son mucho menos distinguibles o más complejas de interpretar, que para los compuestos inorgánicos. Por ahora no nos queda más remedio que continuar tomando pequeñas muestras, algo que por lo demás tampoco está bien discutido.

Pero ¿existen alternativas a la cromatografía gaseosa? En realidad no, pues su virtud recae en su capacidad separativa. Pero sí existen otras técnicas que permiten ciertas capacidades de análisis. Desde muy temprano en nuestra disciplina, se determinó que el modelo estratigráfico era la vía de acceso a la realidad de los objetos policromados principalmente, pero en general de la mayoría de los objetos o materiales que analizamos, pues siempre mantenemos nociones de más adentro y más afuera, o de antes y después. Es por ello que la realización de secciones

23 CEN/TC 346, Conservation of Cultural Heritage <http://www.cen.eu/cen/Sectors/TechnicalCommitteesWorkshops/CENTechnicalCommittees/Pages/default.aspx>.

transversales o cortes estratigráficos es algo de rutina en nuestro quehacer, pues esta técnica es muchas veces capaz de entregar una buena cantidad de información con un moderado tiempo y costo de análisis. Tiene la virtud, para los sistemas policromados, de que a los ojos de un “experto” entrega una información cualitativa en que la dualidad orgánica/inorgánica se diluye. Recordemos que los átomos, si es que existen como los suponemos, no distinguen esa concepción tan naturalista de lo orgánico, ellos simplemente son una intensa nube de probabilidades energéticas. Sin embargo, algunas texturas observadas bajo microscopio, especialmente los fenómenos de fluorescencia, pueden entregar información importante respecto de la fracción orgánica de la muestra, aunque pocas veces específica.

La estratigrafía permite la observación bajo microscopio de inclusiones, orden y alturas de los estratos y la observación de fenómenos de autofluorescencia a distintas longitudes de onda. Por ejemplo, en *La Intercesión por Bernardino Mendoza*, en la Serie de Santa Teresa (figura 1), pudimos constatar el uso de resinato de cobre gracias al fuerte efecto de apagamiento de la fluorescencia o *quenching*, que produce este metal en una resina. Si bien la presencia de cobre fue confirmada por microscopía electrónica, este es uno de los pocos casos especiales en que la estratigrafía por sí sola puede entregar una información así de específica sobre su composición orgánica.

También es necesario mencionar la aplicación de reacciones de “tinción” con fluoróforos provenientes del área de la fotoquímica o de la bioquímica, que, en mi opinión y en la de otros,²⁴ se han visto superadas por la complejidad de la matriz y por una aplicación, muchas veces, algo laxa. Estoy convencido de que la potencialidad analítica de estos métodos sigue intacta para nuestro campo, pero se necesita de científicos especializados en ellos, que desarrollen técnicas apropiadas a nuestras necesidades.

Sobre la misma estratigrafía también se pueden aplicar la microscopía Raman y la microscopía electrónica de barrido acoplada a distintos detectores (SEM-EDS), técnicas ideales para la identificación de especies inorgánicas e información elemental, que normalmente poco aportan a conocer la matriz orgánica. El fenómeno Raman en condiciones normales es de muy baja eficiencia energética, y su respuesta es útil normalmente para moléculas inorgánicas, ya que las moléculas orgánicas de mayor peso molecular y deslocalización electrónica generan fuertes fenómenos de fluorescencia que apantallan la mayoría de las

24 Richard Wolbers, John Mssinger y Elizabeth West Fitzhugh. “Letters to the editor”, *JAI/C*, Vol. 32, N° 1, 1993, pp. 93-98.



Figura 1. La Intercesión por Bernardino Mendoza. Corte estratigráfico bajo luz polarizada (izquierda) y bajo fluorescencia (derecha), ejemplo de resinato de cobre.

señales del espectro. Sin embargo, la técnica SERS (Surface-Enhanced Raman Spectroscopy), que usa la interacción metal-molécula para aumentar la relación señal/fluorescencia, está comenzando a investigarse para el campo de los bienes culturales.²⁵ Una nueva promesa de la química analítica.

Por supuesto, no debemos olvidar la Espectroscopía Infrarroja (FTIR), una herramienta muy útil, aunque aproximativa, a menos que tengamos la suerte de que la complejidad de la muestra sea baja o moderada. Sobre todo es compleja su aplicación a estratos intermedios en que la aislación del material de interés es muy difícil. Sin embargo, en los últimos años la microscopía infrarroja con mejores sistemas de muestreo, como ATR, y nuevos métodos de preparación de las muestras prometerían una mayor capacidad analítica, pues podríamos analizar estrato por estrato sobre una sección transversal de una muestra, y tener una información más detallada de su fracción orgánica. En este tema se ha publicado mucho en los 15 últimos años. Se han presentado distintas alternativas para la identificación de materiales orgánicos sobre secciones transversales, pero la infraestructura es sumamente sofisticada e incluye, a veces, el uso de un Sincrotrón como fuente de alta potencia y especificidad, y los resultados aún son austeros y poco sistematizados.²⁶

He dejado fuera de esta discusión a la cromatografía líquida (HPLC-MS), más indicada para trabajar con moléculas que entran más fácilmente en solución, como las lacas y colorantes, cuyo desarrollo

25 Alyson V. Whitney, Richard P. Van Duyne y Francesca Casadio. "An innovative surface-enhanced Raman spectroscopy (SERS) method for the identification of six historical red lakes and dyestuffs", *Journal of Raman Spectroscopy* Vol. 37, 2006, pp. 993-1002.

26 Ron M. A. Heeren, Jaap J. Boon, Petria Noble y Jørgen Wadum. "Integrating imaging FTIR and secondary ion mass spectrometry for the analysis of embedded paint cross-sections", en: *12th triennial meeting, Lyon, 29 August-3 September 1999: preprints (ICOM Committee for Conservation)*. Bridgland, London, Earthscan, 1999, pp. 228-233. Jens Bartoll, Oliver Hahn y Ulrich Schade. "Application of Synchrotron Infrared Radiation in the Study of Organic Coatings in Cross- Sections", *Studies in Conservation*, Vol. 53, N° 1, 2008, pp. 1-8. Catherine Schmidt Patterson, David Carson, Alan Phenix, Herant Khanjian, Karen Trentelman, Jennifer Mass y Carol Hirschmug. "Synchrotron-based Imaging FTIR Spectroscopy in the Evaluation of Painting Cross-sections", *e-Preservation Science (e-PS)* N° 10, 2013, pp. 1-9.

presenta mayores avances que el de la identificación de aglutinantes y barnices. Aún así, en la práctica, los métodos aplicados para colorantes deben ser muy bien dirigidos, pues la variabilidad química de este tipo de compuestos es tal que, muchas veces, es necesario analizar un tipo de colorante por análisis, con el consecuente consumo de muestra y tiempo.

Como sea, pese a las dificultades, limitaciones y costos, no perdemos la fe tan fácilmente y lo intentamos, y analizamos nuestras propias muestras o las mandamos a los laboratorios necesarios, y obtenemos resultados.

Muestras analizadas por cromatografía gaseosa

Para la obra *Intercesión por Bernardino Mendoza* (figura 2), solicitamos al INTA,²⁷ el análisis lipídico de una muestra de un retazo de tela desprendido del soporte de la obra con base de preparación adherida. Entre la tela y la base de preparación propiamente tal, se observaba un estrato irregular de lo que llamamos una imprimación semitraslúcida. El método aplicado en dicho laboratorio consistía en detección por fluorescencia, no por espectroscopia de masas, y solo permitía el análisis de ácidos grasos. Pese a ello, decidimos realizar el análisis para conocer el tipo de resultados que podíamos obtener.

La muestra contuvo entre un 2,5 y un 3% de materia grasa total, y un 2,35% de ácidos grasos totales, por lo que entregó un cromatograma relativamente limpio. La muestra fue sometida a extracciones consecutivas para su enriquecimiento, y se inyectó mayor cantidad de muestra al equipo para mejorar las señales más débiles. Los resultados para los ácidos grasos palmíticos y esteáricos expresados como metil éster se resumen en los siguientes datos:

% MEmg/100g

hexadecanoic palmiticC:1630,713722,827

octadecanoicstearicC:1824,74582,326

La razón P/S (palmítico/esteárico) es 1,24, y según lo informado por Colombini,²⁸ las razones P/S de referencia son: aceite de linaza (1.2

27 Instituto Nacional de Tecnología en Alimentos, Universidad de Chile.

28 Alessia Andreotti, Ilaria Bonaduce, Maria Perla Colombini, Gwenaëlle Gautier, Francesca Modugno y Erika Ribechini. "Combined GC/MS Analytical Procedure for the Characterization of Glycerolipid, Waxy, Resinous, and Proteinaceous Materials in a Unique Paint Microsample", *Analytical Chemistry*, Vol. 78, N° 13, 2006, pp. 4490-4500. Anna Lluveras-Tenorio, Ilaria Bonaduce, Alessia Andreotti, Maria Perla Colombini. "GC/MS Analytical Procedure for the Characterization of Glycerolipids, Natural Waxes, Terpenoid Resins, Proteinaceous and Polysaccharide Materials in the Same Paint Microsample Avoiding Interferences from Inorganic Media", *Analytical Chemistry*, Vol. 82, N° 1, 2010, pp. 376-386.



Figura 2. *Intercesión* por Bernardino Mendoza.

+/- 0.2), aceite de nuez (2.2 +/- 0.3), y huevo (2.4 +/- 0.3). Por lo que la muestra analizada contendría aceite de linaza. Colombini propone también calcular la razón A/P (azaleico/palmitico), pero el azaleico es un ácido dicarboxílico, y el método del INTA no los determina.

Este análisis solo detectó ácidos grasos, por lo tanto aminoácidos y otro tipo de materiales no fueron analizados, lo que dejó la posibilidad abierta a la presencia de proteínas en la muestra, lo más esperable, sobre todo si consideramos que el fraccionamiento inicial determinó que la materia grasa total era solamente de un 3% aproximadamente. El análisis demuestra la presencia de aceite de linaza, pero no descarta la presencia de otros aceites y/o grasas o ceras, ya sea como producto de contaminación ambiental o de la aplicación de diversos materiales sobre la obra.

En la obra *La Reforma del Carmen*, se analizó una muestra de barniz raspado con bisturí gracias a que encontramos una gota de barniz seca y cristalizada sobre un color marrón del fondo del área superior (figuras 3 y 4), enviada a la Universidad de Buenos Aires para análisis por GC-MS por la profesora Marta Maier.

Los componentes principales encontrados fueron ácidos grasos, los cuales se identificaron como ésteres metílicos: ácido tetradecanoico o

mirístico (14:0), ácido palmitoleico (16:1), ácido palmítico (16:0), ácido oleico (18:1), ácido esteárico (18:0).

La relación de abundancia de ácido palmítico sobre ácido esteárico (P/S) fue 1,17, por lo cual el perfil de ácidos grasos señala la presencia de aceite de linaza.



Figura 3. *La Reforma del Carmen*. El punto 12 indica la muestra en estudio.



Figura 4. Muestra bajo lupa binocular.

También se identificaron ácidos resínicos triterpenoidales minoritarios, característicos de triterpenos con un esqueleto de hopano. Por lo tanto, el análisis de los datos cromatográficos sugiere que se trata de un barniz al aceite de linaza con una resina triterpénica de especie no definida.²⁹

La ausencia de barniz en un borde de la obra demuestra al menos que la obra no fue barnizada antes de ser montada en el bastidor y sugiere que fue barnizada tiempo después de su creación, situación presumiblemente común debido al lento secado de una obra de dichas dimensiones (2 x 2,5 m) y a las necesidades de transporte a grandes distancias, por ejemplo entre el Cusco y Santiago.

En la *Muerte de Santa Teresa*, se analizó al fin una muestra de capa pictórica para determinar su aglutinante desde el blanco del ala de un ángel (figuras 5 y 6). La zona fue limpiada con acetona previamente para remover el barniz con la intención de que este no interfiriera en la identificación del aglutinante de la capa pictórica por GC-MS.

El pigmento blanco fue identificado mediante SEM-EDS como blanco de plomo. De un fragmento de la muestra, se tomó bajo lupa binocular solo el estrato blanco, lo más libre posible de restos de base de preparación. Este fue enviado a Colombini, quien explica que el procedimiento analítico se enfoca en los problemas que surgen de:

- ▀ la presencia de mezclas de muchos complejos químicos y materiales degradados,
- ▀ la interferencia de especies inorgánicas,
- ▀ el tamaño reducido de las muestras,
- ▀ los riesgos de contaminación.

La muestra contuvo una cantidad significativa de material proteico respecto de los límites de cuantificación del método. La siguiente tabla resume el porcentaje de aminoácidos obtenidos:

Muestra	Ala	gly	val	leu	ile	Ser	pro	Phe	asp	glu	hyp	µg
LPC-086-13	8.7	20.2	7.8	14.8	7.8	7.0	8.0	5.2	5.9	11.7	2.8	0.48

Gracias a un análisis del tipo *clusters* de datos denominado PCA (Principal Components Analysis), es posible asociar los datos de la

²⁹ Un caso similar es informado por Raymond White, Jennifer Pilc y Jo Kirby. "Analysis of paint media", *National Gallery Technical Bulletin* N° 18, 1998, pp. 74-95.



Figura 5. *Muerte de Santa Teresa*. El punto 13 indica la muestra en estudio.



Figura 6. Corte estratigráfico de un fragmento de la muestra 13.

muestra problema a los de los patrones conocidos. PCA es un análisis estadístico de multivariantes, el cual combina linealmente 11 aminoácidos cuantificados en nuevas variables principales. Por lo tanto, PC1 y PC2 son representativos del comportamiento de los 11 aminoácidos. El gráfico en la figura 7 permite una comparación con *clusters* de huevo,

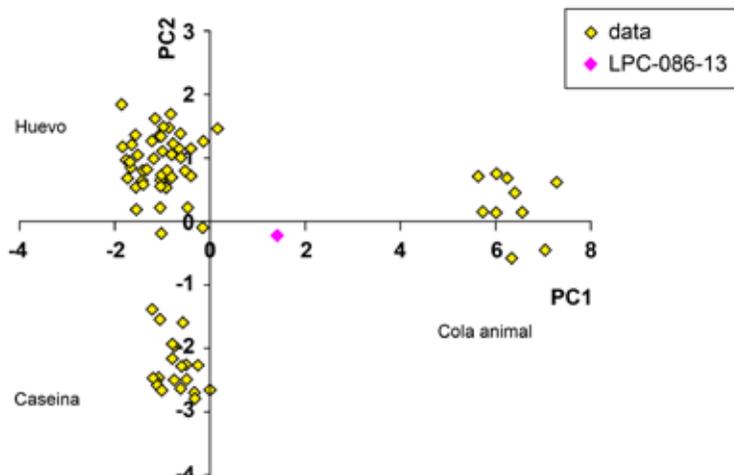


Figura 7. Score de la muestra. PCA (Principal Component Analysis).

caseína y cola animal (colágeno), donde son agrupadas muestras con el mismo comportamiento.³⁰

Hidroxiprolina y altos valores de glicina son marcadores característicos de colágeno. Según análisis estadístico, la muestra se encuentra cercana a los datos para huevo, pero con presencia de cola animal. El tratamiento estadístico de los datos permite sugerir la presencia de una mezcla de ambos materiales proteicos.

Para los lípidos, los siguientes son los contenidos relativos de ácidos grasos:

Muestra	lau	sub	aze	mir	seb	palm	ole	stea
LPC-086-13	1.7	0.0	0.0	5.3	0.0	40.7	1.1	51.2

Sobre la base del análisis cuantitativo de ácidos grasos, la cantidad total de material lipídico es muy baja y se acerca al nivel del blanco. Más aún, la ausencia de ácidos dicarboxílicos en la muestra indica la ausencia de aceites secantes y de lípidos con insaturaciones en la composición original de triglicéridos.

Los resultados por cromatografía gaseosa permiten afirmar la ausencia de aceites secativos, resinas de plantas, y ceras, y permiten indicar la

³⁰ María Perla Colombini. Comunicación personal, enero de 2014.

presencia de huevo y cola animal. Aunque la muestra fue limpiada de la base de preparación, la cola animal probablemente pertenece a esta y representaría una contaminación en la capa pictórica. Por lo que podría afirmar que el aglutinante pictórico es huevo. Como la muestra es muy pequeña, la cantidad de lípidos detectada no permite definir el tipo de huevo usado, o si se usó la clara, la yema o el huevo completo.

Una muestra de otra obra también fue enviada al laboratorio italiano para identificar el aglutinante del estrato pictórico blanco. En el *Éxtasis ante el obispo de Ávila*, la zona inferior del vestido del obispo (figuras 8 y 9) presentó un estrato blanco de gran altura, que alcanza los 350 um.

El material proteico encontrado estaba presente solo a nivel de trazas, y solamente la prolina estuvo por encima del límite de detección, descartando la presencia de proteínas.

Los porcentajes de ácidos grasos se presentan en la siguiente tabla:

Muestra	Lau	sub	aze	mir	seb	palm	ole	stea
LPC-082-06	0,2	10,7	34,8	0,6	4,2	25,6	0,6	23,2

Los valores de los parámetros característicos de la muestra son los siguientes (A/P: ácido azelaico sobre ácido palmítico; D: suma de ácidos dicarboxílicos; P/S: ácido palmítico sobre ácido esteárico):

Muestra	A/P	SD	P/S
LPC-082-06	1,4	49,8	1,1
Referencia (linaza)	1,3±0,2	42,8±3,5	1,2±0,2

Sobre la base del análisis cuantitativo de ácidos grasos, los parámetros encontrados sugieren la presencia de aceite secativo de linaza, en este caso envejecido, indicado por la suma de ácidos dicarboxílicos, desviada de la referencia. Pero una inspección profunda del cromatograma permite dilucidar la presencia de una pequeña cantidad de un aceite semisecativo de semillas de la familia *Brassicaceae* o *Cruciferae*. Su presencia está definida particularmente por el ácido erúico (22:1n9) y sus compuestos de oxidación, de primera importancia en su identificación. Este es frecuente en las semillas alhelí y constituye el 4,1% de aceite de colza, el 42% de aceite de mostaza, el 50% de los ácidos grasos del nabo. Tiene una capacidad limitada para polimerizar y secar para su uso en pinturas de aceite por su monoinsaturación. Sin embargo, las canolas con alto contenido de ácido erúico sirven comercialmente para uso en pinturas y barnices como secante y protector.³¹



Figura 8. *Éxtasis ante el obispo de Ávila*. El punto 6 indica la muestra en estudio.



Figura 9. Corte estratigráfico de la muestra 06.

Conclusiones y preguntas finales

He afrontado este texto a modo prospectivo y, por eso, me he permitido una gran dispersión temática, errática si se quiere, pero inspirada por la

31 http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81cido_graso_omega_9.

invitación a discutir avances sobre el mundo de los materiales orgánicos en los territorios americanos durante la colonia, pues estos materiales son los más problemáticos de estudiar, desafiantes, misteriosos, llenos de secretos, y por ello revelan nuestras más profundas incertidumbres.

Partiré por concluir en el sentido inverso del orden del texto. En el proyecto de la Serie Grande de Santa Teresa, se restauraron 13 pinturas de gran formato y, para su estudio material, se analizaron en total más de cien muestras; sin embargo, tenemos solo cuatro resultados de identificación de aglutinantes o barnices. Ciertamente es que obtuvimos otros resultados de materiales orgánicos, principalmente de las maderas de bastidores (cedro rojo norteamericano), de los marcos (Patagua, árbol endémico de Chile) y de las fibras de las telas (inesperadamente algodón en todos los casos). Sin embargo, pareciera que estos no son tan relevantes o “mágicos” como aquellos que manipula plásticamente el artista, pese al gran potencial que tienen los soportes para deducir rutas de circulación comercial de materiales. Probablemente, me equivoqué y estos materiales no sean tan importantes solamente para un químico, ya que no se identifican a través de sus técnicas.

De las cuatro muestras analizadas por cromatografía gaseosa, la primera corresponde a la imprimación de la tela, y solo sabemos que contenía un 3% de materia grasa, y que esta correspondería a aceite de linaza. Pero ¿cómo fue preparada la muestra, cómo se pudo distinguir entre la imprimación, el aglutinante de la base de preparación y la suciedad del reverso de la tela?

¿Qué había en ese otro 97% no analizado en la muestra de la *Intercesión por Bernardino Mendoza*?

La segunda muestra fue la gota de barniz, cuyo resultado nos habla de un barniz al aceite de linaza con una menor proporción de una resina triterpénica no identificada. En este caso cabe preguntarse ¿cuánto dependen nuestros resultados de la posibilidad de tomar una muestra, como aquella gota de barniz cristalizada en la superficie de una obra? ¿Son realmente estratificables un barniz antiguo de su capa pictórica subyacente, existe un límite? Si hay aceite de linaza en el barniz, ¿cómo podemos estar seguros de que no proviene de la capa pictórica? ¿Cuánto podemos o debemos seguir especulando sobre la posible resina triterpénica de la cual podrían provenir los esqueletos de hopano encontrados?

La tercera y cuarta muestra corresponden a capas pictóricas blancas de dos obras diferentes. La tercera indica la clara presencia de material proteico, huevo principalmente y algo de colágeno, sin presencia de aceites secativos, mientras que, en la cuarta muestra y en otra obra, se descarta la presencia de proteínas y señala que se trata de un aceite de linaza con una presencia menor de un aceite semisecativo con contenido

de ácido eúrico. ¿Qué conclusiones podemos obtener del análisis de dos muestras de aglutinantes con resultados divergentes en un conjunto tan grande de obras y resultados? ¿Y qué si sabemos que hay colágeno, aceite de linaza y huevo? ¿Acaso no lo suponíamos ya sin tanto esfuerzo? ¿Fue un error optar por la dispersión analizando cuatro muestras de cuatro obras diferentes? ¿Hubiera sido mejor concentrarnos en una sola obra y conocerla en profundidad?

Quizás todas estas preguntas conlleven una carga algo pesimista de los resultados obtenidos. Sin embargo, también se puede pensar que eso nos permitió obtener un panorama más amplio, pues de haber optado por analizar una sola obra, esta podría constituir un caso singular para nada representativo del conjunto, sobre todo considerando los objetivos de investigación generales del proyecto: se buscaba conocer lo más posible sobre la serie, su materialidad y el período pictórico en un sentido regional, para aportar a una restauración crítica³² de la serie completa. O quizás no había, en realidad, una obra que nos ofreciera las condiciones necesarias para tomar las muestras buscadas, y así volvemos al problema de la representatividad, ese imposible que nos caracteriza pues toda muestra no parece ser representativa más que de sí misma, a menos que la insertemos adecuadamente en una representatividad diacrónica. Pero esto no significa tan solo acumular resultados, pues allí será donde verdaderamente se evaluará lo interdisciplinario. Nuestras bases de datos deben ser construidas de manera técnica y teóricamente estricta, pero también comunitariamente, esto es, más allá de la comunidad académica, pues cuando hablamos de Arte colonial, ¿hasta dónde abarca ese concepto? ¿Existía realmente una separación entre la práctica de la pintura y la escultura, y la de los artesanos, o incluso de la producción etnográfica en general? Gabriela Siracusano, con su libro *El poder de los colores*,³³ ha establecido un piso histórico e historiográfico, que nos permite avanzar desde ahí hacia la siguiente pregunta: ¿cómo interpretamos la cultura material viva para la comprensión de la historia material del patrimonio cultural colonial?

Las técnicas pictóricas coloniales están todavía en una situación en la cual sabemos una importante cantidad de materiales y procedencias, pero todavía encontramos muchas singularidades, materiales diferentes a los estudiados para la pintura europea, que tantas veces desestimamos como no comprensibles, sin lograr averiguar si esas singularidades son la excepción o la regla. El uso de materiales locales, especialmente

32 Sobre el concepto de restauración crítica, sugiero revisar Salvador Muñoz Viñas. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid, Síntesis, 2003.

33 Gabriela Siracusano. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI- XVIII*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

orgánicos, la velocidad de ejecución, y la improvisación dada por la falta de materiales señalados en los manuales europeos, produjo un marco técnico que todavía hoy está en vías de ser comprendido.

He querido indagar en esas promesas y expectativas que se producen en los cruces disciplinarios, pero hablando desde la trinchera de la experiencia en el análisis de materiales culturales. La promesa de que si pagamos lo suficiente tendremos la respuesta, de que si juntamos mucha gente de diferentes áreas la sinergia hará el resto, la promesa de las bases de datos, de las técnicas no destructivas, de la normalización, de la objetividad, la promesa de la verdad. Qué tan cumplidas están estas y en qué condiciones estamos para enfrentar el desafío es lo que motiva esta reflexión.

Propongo discutir los modelos que rigen el diálogo entre los científicos de la conservación y de la arqueometría, con nuestras contrapartes; historiadores, conservadores, antropólogos, fotógrafos y muchos otros, con el fin de averiguar qué es lo que realmente se espera y cómo la información debe ser comunicada. Las disciplinas del patrimonio en Latinoamérica presentan características y desafíos propios, con fortalezas y debilidades, y también con un acervo particular o, mejor dicho, con muchos, a la vez que pueden encontrarse en distintos niveles de realidad. El diagnóstico y evaluación que hagamos de nuestras disciplinas y de nuestros patrimonios puede cambiar drásticamente según los modelos y paradigmas que sigamos. Por ello, es necesario volver a preguntarnos qué buscamos y qué imitamos en las ciencias básicas y aplicadas al campo del patrimonio cultural material, y cuáles son las estrategias más adecuadas a cada realidad local para alcanzar dichos objetivos.

Aunque estemos tranquilos con la noción de trabajo interdisciplinario, no debemos desestimar la discusión sobre lo que ello implica concretamente para nuestro trabajo ni debemos menospreciar el problema de la carencia un marco epistemológico interdisciplinario robusto para nuestra especialidad y, por lo tanto, poner esfuerzos no solo en la generación de resultados, sino también en la discusión crítica del proceso por el cual se obtienen.

Agradecimientos

A María Perla Colombini por la realización de los análisis de Cromatografía Gaseosa. A Gabriela Siracusano por la oportunidad de ser parte de la discusión. A Carolina Ossa y Ángela Benavente, quienes lideraron el proyecto de restauración de la Serie Grande de Santa Teresa. A Fernando Marte; Tomás Aguayo y Salvador Muñoz-Viñas por sus consejos y ayudas con este texto.

OTROS ARTÍCULOS

Vanrell Velloso, Arianne *et. al.* (2015). "Propuestas para el análisis de colecciones de arte a través de metodologías y herramientas computacionales", *TAREA*, 2 (2), pp. 136-153.

RESUMEN

La metodología presentada en este artículo propone el uso de herramientas que facilitan la identificación, descripción, clasificación, visualización y manipulación de grandes cantidades de información provenientes de colecciones de arte, así como la aplicación de nuevas formas de análisis a partir de sistemas de consultas que sirven para obtener resultados que pueden ser interpretados por equipos profesionales multidisciplinarios. En los últimos años se ha observado un incremento en el uso de herramientas computacionales en la ejecución de diversos proyectos de humanidades, un área de conocimiento en el que no es habitual encontrar este tipo de aproximaciones. Todos estos proyectos muestran similitudes que permiten reconocer, de forma implícita, la aplicación de nuevas estrategias de análisis gracias al uso común de lenguajes y metodologías.

Estas metodologías se apoyan en ontologías adaptadas a cada investigación, y facilitan el uso de sistemas de gestión de información escalables, robustos y suficientemente flexibles para adaptarse al estudio de proyectos artísticos cuya complejidad material y conceptual es muy elevada. Debido a la dificultad inherente a la información que se maneja en la gestión de la producción artística contemporánea, se han proporcionado sistemas de representación y visualización versátiles que facilitan la identificación y comprensión de los vínculos existentes entre los objetos estudiados que, en el caso que nos ocupa, deben contener tanto las obras de arte pertenecientes a las colecciones como sus elementos constitutivos, los términos usados para su descripción, autores involucrados, etc.

Palabras clave: *metodología, humanidades digitales, análisis, comprensión, arte contemporáneo, innovación*

ABSTRACT

The methodology presented in this article proposes the use of tools that facilitate the identification, description, classification, visualization and manipulation of large quantities of information as well as the development of new forms of analysis, which offers the possibility of obtaining objective results from concrete consultations. In contrast with the traditional methods of investigation, the use of computational tools implemented in projects regarding digital humanities accomplishes different types of analyses from a common language and a basis of elaborated data which functions for a specific ontology and the necessities of each investigation.

The display models, intuitive and direct, facilitate the identification and comprehension of the relations obtained from the data and characteristics of the works. Their elements, descriptors or authors, among other variables, make it possible to respond to very diverse interests. This versatility is precisely what makes this method very appealing for solving complex problem, and at the same time encourages the participation of multidisciplinary teams that can introduce new perspectives to common problems.

Key words: *methodology, digital humanities, analysis, comprehension, contemporary art*

Recibido: 10 de febrero de 2014

Aprobado: 10 de abril de 2015

Propuestas para el análisis de colecciones de arte a través de metodologías y herramientas computacionales

Arianne Vanrell Velloso¹
Fernando Sancho Caparrini²
Juan Luis Suárez³
Alicia Sánchez Ortiz⁴

La creación artística contemporánea se caracteriza por la diversidad de propuestas y el uso ilimitado de soportes, materiales, herramientas y dispositivos tecnológicos que sirven como medio de expresión de discursos cada vez más elaborados, cuyas referencias y significados son esenciales para entenderlas y valorarlas.

1 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

2 Universidad de Sevilla.

3 Universidad de Western Ontario.

4 Universidad Complutense de Madrid.

La conservación y restauración de arte contemporáneo ha adaptado de forma progresiva criterios y protocolos de actuación, que en origen fueron desarrollados para responder a las necesidades específicas del arte tradicional, a los desafíos de conservación que plantean los nuevos componentes empleados en la creación de obras de arte. Paralelamente al desarrollo tecnológico, los artistas incorporaron nuevos elementos cuya producción industrial no estaba orientada a la creación artística y que, sin embargo, encontraron en esta un nuevo campo de aplicación desde las primeras décadas del siglo XX.

Las necesidades de conservación de estos componentes, en ocasiones incompatibles entre sí, su fragilidad y su caducidad u obsolescencia forman parte de las singularidades de la producción moderna y contemporánea de las últimas décadas. Para solventar estos desafíos de preservación, se han impulsado numerosos proyectos de investigación en los que se han tomado en cuenta no solo los aspectos físicos o las características estéticas de estas obras, sino también el comportamiento y la funcionalidad de los dispositivos empleados, que ofrecen novedosas propuestas sensoriales e invitan a una participación activa por parte del espectador como componentes intangibles esenciales de estos proyectos artísticos.

El aumento de la complejidad en el discurso artístico actual se puede observar tanto en los elementos utilizados como en los discursos enunciados, lo que ha producido un efecto de amplificación en los retos de conservación de estas piezas. La documentación necesaria para su preservación requiere entender la idea propuesta por el artista y relacionarla con su entorno de creación para comprender sus causas, y consecuencias. Las decisiones de conservación deben considerar la carga semántica de cada uno de los elementos que conforman la obra para establecer la importancia relativa de cada uno de los componentes y definir estrategias de preservación en función de estos valores. Los criterios de intervención y las estrategias de toma de decisiones en conservación deben contemplar diversos niveles de aproximación y considerar las particularidades y las interacciones que se producen entre todos los elementos, como partes indisociables de una unidad conceptual que requiere del concurso de todos sus componentes para hacer posible su comprensión integral.

La multiplicidad de tipos de obras conservadas en acervos, públicos o privados, formula desafíos de gestión muy diversos. Las exigencias de creación y exposición del arte contemporáneo han modificado las relaciones que tradicionalmente han existido entre los artistas, sus obras, los museos y los espectadores. Para responder a estos retos se ha impulsado la creación de estrategias de trabajo en equipo con la finalidad de intercambiar conocimientos y facilitar la comprensión de los problemas y sus

singularidades, motivando que artistas y conservadores-restauradores busquen soluciones consensuadas.

La mayor parte de los datos recogidos relacionados con el comportamiento de los materiales y elementos que forman parte de la obra y de los protocolos aplicados a la conservación del arte contemporáneo provienen de estudios de casos, lo que ha permitido reunir información minuciosa sobre las características propias de cada obra (de su evolución a través del tiempo, de sus elementos tangibles e intangibles, de referencias conceptuales o simbólicas asociadas a su significado, del entorno de producción y exposición, etc.) y extrapolar la aplicación de estos protocolos sobre obras con características similares. Sin embargo, aunque estas soluciones amplían nuestros conocimientos generales, no responden a un análisis global de las variables presentes en estas colecciones ni prevén necesidades ni comportamiento a mediano y largo plazo.

La información acumulada en estas investigaciones contempla también datos recogidos en los diversos informes que se realizan de las obras para la realización de préstamos y montajes en instituciones en todo el mundo, donde se detalla su estado de conservación, y sirven para comparar la evolución de los materiales. Paralelamente, los artistas reconocen la importancia de exponer y vender sus obras acompañadas de una documentación que garantice la comprensión de sus propuestas y argumente el valor de su trabajo, por lo que aportan datos cada vez más detallados acerca del significado de su obra, de las instrucciones de montaje, del mantenimiento de sus componentes y del manejo general de todos sus elementos.

Sin lugar a dudas, gestionar la información asociada a este tipo de colecciones supone un reto tanto por la complejidad semántica que debemos ser capaces de reflejar como por el volumen y diversidad de datos que hay que manipular para poder obtener resultados generalizables. Por ello, se propone el uso de metodologías y herramientas computacionales como alternativa para facilitar el manejo y la comprensión de las grandes cantidades de información disponible.

A pesar de que en otros dominios de conocimiento es natural el uso de metodologías similares, en el contexto del arte resulta difícil encontrar un uso extendido de herramientas computacionales para apoyar los estudios de expertos. A través de la obtención de una metodología robusta, se han seguido líneas de trabajo usadas en proyectos que se engloban dentro del marco de las *humanidades digitales*, donde se propicia la participación de profesionales con múltiples perfiles y conocimientos complementarios para mejorar la comprensión de problemas con una alta carga de interpretación semántica.

La experiencia nos dice que este tipo de proyectos, que manipulan objetos de una complejidad descriptiva tan elevada, no disponen *a priori* de un esquema rígido de representación que podamos usar para almacenar la información asociada, sino que el esquema conceptual en el que proyectamos los objetos de estudio evoluciona con el propio proyecto y depende de las particularidades de cada uno de los objetos. Por esta razón, proponemos el uso de bases de datos de esquema flexible (basadas en estructuras en forma de Grafo), que pueden ser elaboradas en función de las necesidades de cada investigación. Con esta elección no solo conseguimos un sistema de almacenamiento adaptable a las necesidades cambiantes del proyecto, sino que facilitamos su ampliación a colecciones de arte cada vez más diversas, donde se comparten, con un esfuerzo reducido, algunas características descriptivas a la vez que se mantienen particularidades de las obras.

De nada sirve disponer de un repositorio de datos si no podemos generar conocimiento a partir de él. Por ello, una vez almacenada la información de la forma adecuada usando un método de representación flexible, esta debe permitir realizar diferentes tipos de consultas para extraer información de los datos almacenados desde intereses muy diversos.

Por ejemplo, es interesante obtener resultados que permitan valorar la influencia y la importancia de ciertos lugares de producción a través de la identificación de relaciones entre movimientos y artistas relevantes, teniendo en cuenta el número de artistas relacionados con estas y trazar la influencia de estos lugares a través del tiempo o de las corrientes artísticas.

En el ámbito de la conservación, el análisis de las relaciones entre artistas, lugares de producción, fechas de creación, los elementos utilizados o las temáticas desarrolladas mejoran la elaboración de protocolos adaptados para conservar determinados aspectos de cada obra de forma individual.

En un ámbito ligeramente distinto, es posible, con la información adecuada, establecer comparaciones entre los procesos empleados por diferentes instituciones en la conservación de obras similares y valorar las alternativas empleadas para la conservación de obras con determinados elementos. Esto permite analizar, de manera objetiva, cuáles han sido los resultados obtenidos como respuesta a la aplicación de diferentes políticas de conservación. En consecuencia, permite proponer mejores modelos de actuación para responder a interrogantes de múltiples áreas y otorgar valor añadido a la investigación por medio de la aprehensión y valorización de las piezas de arte analizadas.

A continuación expondremos con cierto detalle los pasos que definen nuestra metodología aplicándolos a un caso particular formado

por una colección de obras de arte contemporáneo que hacen uso de elementos tecnológicos.

Variables de estudio y criterios de experimentación

1) Fase de modelado de la información

El primer paso que hemos de llevar a cabo consiste en establecer ciertos parámetros para identificar, organizar y clasificar la información inicial que nos permita proyectar nuestros objetos de estudio, así como las relaciones semánticas entre ellos. A partir de una correcta identificación de las entidades y variables que intervienen, podremos comprender mejor el funcionamiento del sistema y evaluar tendencias y comportamientos.

Es lo que se conoce como *fase de modelado de la información*, pieza central del proceso de representación de la información. La dificultad de esta fase radica, en gran medida, en dos ejes fundamentales. Por una parte, en la complejidad inherente al objeto de estudio. Por otra, en los objetivos de la investigación planteada, ya que de ellos dependerán las entidades que hemos de identificar, las relaciones que necesitemos establecer entre ellas y también la calidad y la cantidad de la información que tendremos que almacenar.

Para validar nuestra propuesta metodológica, hemos diseñado una ontología extraída de ejemplos de clasificación empleados por diferentes museos de arte contemporáneo para organizar sus colecciones. Esta ontología propone una estructura simple para clasificar tanto los elementos que caracterizan y componen las obras como los descriptores adicionales que enriquecen el contenido semántico de la información almacenada. Como primera aproximación, hemos optado por dar prioridad al estudio de los elementos que constituyen las obras y sus características, aunque es posible establecer otros valores en función de las necesidades del estudio que queramos plantear. Por medio de una herramienta similar a un mapa conceptual, podemos dar una representación visual de la ontología construida e indicar las entidades que intervendrán y las relaciones que consideraremos entre ellas (figura 1). Esta estructura, que servirá como patrón para proyectar la información en la base de datos, es lo que se denomina *esquema del grafo de datos*.

La ontología desarrollada (figura 2) muestra parte de la información que permite almacenar y estructurar la información inicial: *clasificación genérica* de las obras, su correspondiente *clasificación específica*, los *tipos de soporte* y los *soportes físicos*, junto con la lista de posibles valores que pueden tomar estas entidades en el caso particular de las bases de información con las que hemos trabajado.



Figura 1. Ejemplo de mapa conceptual.

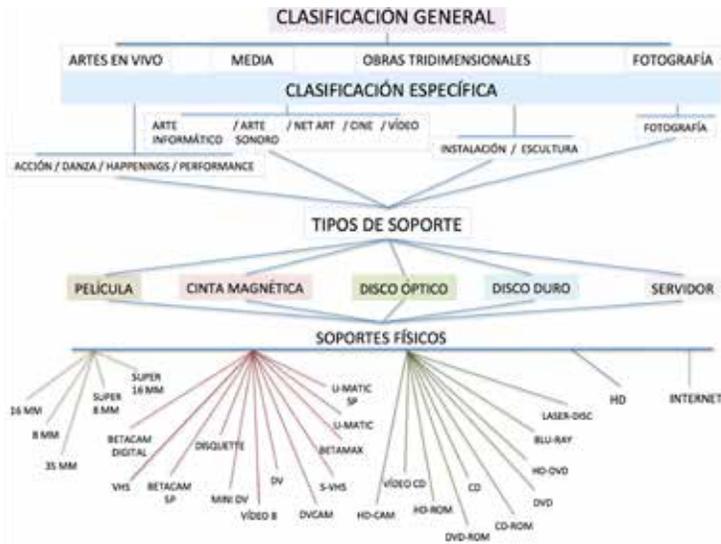


Figura 2. Algunas entidades de la ontología de arte contemporáneo y valores que pueden tomar.

A modo de explicación, podemos observar que las obras clasificadas genéricamente como *obra tridimensional* se pueden clasificar específicamente como esculturas e instalaciones; mientras que términos como *fotografía* se refieren, en este estudio, tanto a clasificación genérica como a específica.

La clasificación genérica *media* recoge arte informático, arte sonoro, net art, cine y video. En la clasificación genérica de *artes en vivo*, encontramos acción, danza, *happenings* y *performances*. Los *tipos de soporte* considerados son película, cinta magnética, disco óptico y disco duro; mientras que los diversos *soportes físicos* que se han considerado son, entre otros, 16 mm, Betacam Digital, Betamax, Blu-Ray, DVD, MiniDV, y U-Matic SP.

Con el fin de enriquecer la información semántica almacenada en la base de datos, se ha establecido una entidad de tipo *elemento* que abarca la mayoría de los componentes, tangibles e intangibles, que pueden pertenecer a estas colecciones; así como una entidad adicional, *descriptores*, que proporciona modificadores semánticos que pueden ser utilizados para dar interpretaciones más detalladas de las entidades de tipo *elemento*, *soporte físico* o *tipo de soporte* (figura 3).

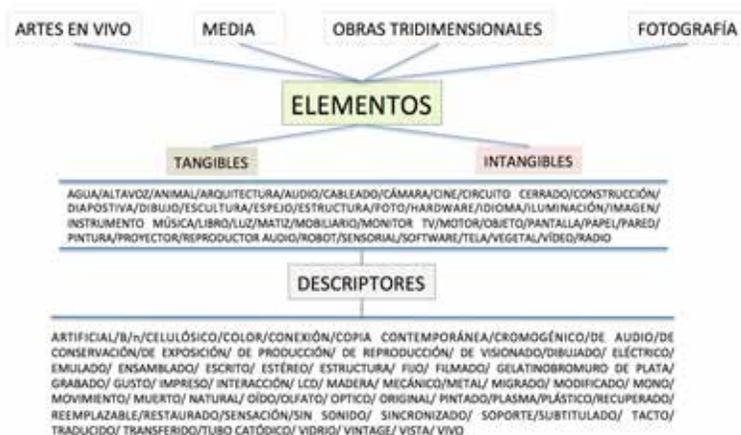


Figura 3. Elementos y descriptores usados en la ontología de arte contemporáneo.

El resultado final del esquema utilizado en este trabajo se muestra en la figura 4, donde no hemos incluido los nombres de las relaciones que se establecen entre las diversas entidades que se consideran. Ha de indicarse que la creación de una ontología y del esquema asociado no se realiza en un solo paso, sino que supone un proceso reiterado de refinamiento, evaluación y adaptación que, poco a poco, refleja el problema que estamos modelando.

2) Fase de población de datos

Tras la definición de la ontología y el esquema asociado, pasamos a crear la base de datos informática que almacenará la información que

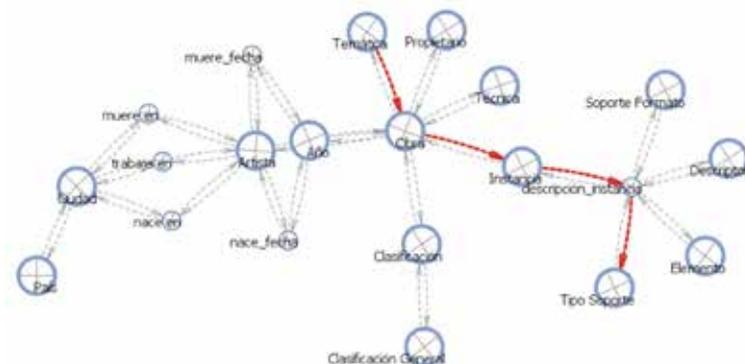


Figura 4. Esquema de datos asociado. Ejemplo de traversal en el esquema de datos (en rojo sobre el grafo).

podemos extraer del catálogo de obras consideradas (en nuestro caso, usando un sistema de Base de Datos en Grafo, BDG, que permite trabajar almacenar los datos directamente en una estructura de grafo).

Los datos que han servido para poblar la BDG de este ejemplo proceden de páginas web de libre acceso. Las fuentes principales utilizadas provienen de las páginas web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía⁵ de Madrid y de *The Foundation of Art and Creative Technology*⁶ FACT de Liverpool, de distribuidoras de obras como *Artist’s Moving Image Lux*⁷ y *Artnet*⁸ y las páginas webs de los artistas Gary Hill,⁹ Rafael Lozano-Hemmer¹⁰ y Nam June Paik,¹¹ así como los catálogos de las exposiciones *Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*,¹² MNCARS, 2006 y *Lo(s) Cinético(s)*¹³ MNCARS, 2007, entre otros.

Esta fase es la que puede requerir mayores recursos dependiendo de la accesibilidad de los datos que se quieren almacenar, ya que si no es posible realizar una carga automática de estos será necesario disponer de

5 <http://www.museoreinasofia.es> (Consultado en enero de 2014).

6 <http://www.fact.co.uk> (Consultado en enero de 2014).

7 <http://www.lux.co.uk> (Consultado en enero de 2014).

8 <http://www.artnet.com> (Consultado en enero de 2014).

9 <http://www.garyhill.com> (Consultado en enero de 2014).

10 <http://www.lozano-hemmer.com> (Consultado en enero de 2014).

11 <http://www.paikstudios.com> (Consultado en enero de 2014).

12 Berta Sighel (ed.). *Primera generación: arte e imagen en movimiento, 1963-1986*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

13 William Jeffett, Miguel Ángel García Hernández, Mathieu Poirier, Alexandre Quoi, Orestes Hurtado y Teresa Lanceta Aragonés. *Lo[s]cinético[s]*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2007.

los medios humanos y del tiempo necesario para realizar una población manual de la base de datos.

En esta fase no es extraño descubrir que disponemos de información que no es posible proyectar adecuadamente sobre el esquema obtenido en la fase anterior. En este caso, tras valorar si la información que no se ajusta es imprescindible para la investigación, tendremos que refinar la ontología para darle cabida, volviendo a la fase 1 y refinando el modelo. Es aquí donde se pone de manifiesto la necesidad de usar sistemas de representación que sean flexibles, de forma que la adaptación al nuevo esquema se haga de la forma menos traumática posible (es común que en los sistemas más clásicos y extendidos el coste por realizar este tipo de adaptaciones sea tan alto en tiempo y recursos que se lo vuelva inviable, cosa que no ocurre con los sistemas basados en grafo que estamos proponiendo).

3) Fase de consulta y análisis

Una vez que la base de datos ha sido poblada a partir de las fuentes de información seleccionadas siguiendo la ontología y el esquema definidos, podemos pasar a la *fase de consulta y análisis*, que permite extraer conocimiento de la información almacenada en la base de datos. Ha de indicarse que este proceso requiere de la interpretación que los especialistas de cada área de investigación puedan proporcionar de los resultados de las consultas.

Es importante indicar que, a pesar de que existen sistemas de consulta estandarizados para las bases de datos clásicas (por ejemplo, SQL-Structured Query Language-, que es un estándar implementado por los principales motores o sistemas de gestión de bases de datos relacionales), se ha tomado la decisión de trabajar sobre sistemas de almacenamiento alternativos en los que todavía no están definidos en estos estándares. Pese a ello, creemos que los sistemas de consulta que se definen en las BDG son lo suficientemente intuitivos como para que se conviertan en un factor más a ser considerado para la elección de este tipo de bases de datos en proyectos de humanidades.

A continuación indicaremos de forma muy breve en qué consiste una consulta para poder entender los análisis que se mostrarán a modo de ejemplo en el apartado siguiente. En las bases de datos basadas en grafos, los *traversals* se han convertido en el medio más común y sencillo para extraer información. En nuestro caso, para realizar las consultas sobre la BDG se ha optado por el uso de Topics Navigator,¹⁴ que es una

14 Fernando Sancho. "Topics Navigator". Disponible en: <http://www.cs.us.es/~fsancho> (Consultado en enero de 2014).

aplicación que permite proyectar la información y realizar consultas de una forma sencilla y visual.

Un *traversal* es simplemente una forma de decirle al sistema de consulta cómo queremos recorrer el grafo de datos (formado por las diversas unidades de información que hemos almacenado, junto con las relaciones que hemos establecido entre ellas, y que siguen el esquema de grafos definido en la fase 1) y nos permite ver las relaciones a larga distancia que se producen entre los datos que tenemos almacenados. La forma más sencilla de definir un *traversal* es por medio del propio esquema que define nuestra base de datos, indicando un nodo inicial del esquema (un tipo de entidad) y el formato del camino que será usado para recorrer los datos comenzando por los nodos que son de ese tipo inicial. Como resultado de un *traversal* se obtiene, para cada dato del tipo inicial, un conjunto de datos finales que se conectan con él siguiendo un camino que cumple el formato definido. Este conjunto de datos finales puede contener uno, muchos, o ningún nodo, o incluso contener nodos repetidos e indicar, de ser así, que se ha encontrado más de un camino siguiendo el formato que conecta el dato inicial y el dato final.

En el esquema de la figura 4, el *traversal* (representado en rojo) comienza en el nodo *temática* y acaba en el nodo *tipos de soporte* y que podemos interpretar como: “el camino que relaciona las *temáticas* con los *tipos de soporte* dependiendo de si existen obras que sean de esa temática y que tengan instancias que usen ese tipo de soporte”. La ejecución de esta consulta devolverá, para cada temática, un conjunto de tipos de soporte dependiendo de si existen obras con esa temática y que tengan instancias usando ese tipo de soporte, por lo que encontraremos que para algunas temáticas el resultado será un tipo de soporte repetido (porque, por ejemplo, haya varias obras verificando esa condición), mientras que para otras temáticas no haya ninguna. Este resultado lo podemos representar también como un grafo que nos informará acerca de las relaciones entre los usos de diferentes temáticas y los tipos de soporte más utilizados por los artistas para desarrollarlas (figura 5).

Por regla general, y con el fin de facilitar la interpretación de los resultados, en las representaciones en grafo, el tamaño de los nodos representa la cantidad de enlaces que este tiene en el grafo, y el grosor de cada una de las aristas muestra cuántas veces se presenta esa conexión en la consulta. Además, aplicando algunos algoritmos de reordenación de nodos, obtenemos información adicional acerca de la similitud que refleja un conjunto de nodos del mismo tipo respecto de la consulta realizada, ya que los nodos que compartan más vecinos comunes tenderán a situarse más cerca. Para este trabajo, se

a todas las colecciones de arte contemporáneo, sino que se trata de ejemplos relacionados estrictamente con la selección de obras sobre las que hemos trabajado y deben tomarse en cuenta solo a modo de referencia metodológica.

La ontología que hemos propuesto en nuestro caso de estudio agrupa bajo la calificación de *elementos* a los materiales y dispositivos empleados para la creación de las obras. Los materiales empleados inciden en el aspecto y las características estéticas de una obra, mientras que los dispositivos tecnológicos determinan funciones relacionadas con percepciones sensoriales y con la participación del público. Con la adecuada información, ambos aspectos permiten relacionarlos con eventos sociales o políticos, y con movimientos culturales, invenciones o descubrimientos que marcaron el momento de creación de la obra y de la vida del artista.

El primer ejemplo se ha ejecutado una consulta que busca la relación existente entre los elementos de las obras estudiadas y los descriptores que se han utilizado para detallar sus propiedades (figura 6), donde los nodos de color azul muestran los *elementos*, y los nodos de color rojo, los *descriptores*. El resultado de esta consulta sirve para analizar si la comprensión del discurso del artista depende de aspectos estéticos o funcionales determinados por el uso de ciertos elementos, y si estos definen la singularidad e importancia de una obra dentro de una colección. Comprender estos hechos influye en decisiones de conservación dependiendo de la importancia que tenga la preservación del material original de la obra como vehículo conductor del discurso del artista o si, por el contrario, lo que determina la importancia y el peso semántico de la obra recae sobre su aspecto funcional, en cuyo caso se debe argumentar la sustitución de materiales o dispositivos para garantizar la preservación de la originalidad de la obra y de su funcionalidad inicial.

En el resultado obtenido, si centramos la atención en alguno de los elementos principales, como el *ordenador*, se observa que los descriptores asociados, además de informar acerca de sus características estéticas, son capaces de alterar la percepción de la obra. También muestran relaciones con descriptores funcionales tales como *control*, que hacen referencia al funcionamiento de la obra, o *sensor*, que informa acerca de la funcionalidad del elemento para facilitar la participación del público. Los aspectos estéticos relacionados con *ordenador* comparten características con otros elementos, como *monitor*, *video* o *cine*, y los descriptores *sensor* y *control* hacen referencia a características singulares que pueden orientar decisiones de conservación.

Si establecemos que la importancia recae en su propuesta de funcionalidad o de interacción más allá de su valor estético, se propondrán decisiones de conservación orientadas a elaborar protocolos de sustitución

conservación y ayudan a establecer protocolos de conservación y alternativas de sustitución de elementos originales en pro de la preservación del uso o funcionamiento original, aunque nunca debe sustituir la decisión de un experto.

En un segundo ejemplo, la consulta que relaciona los *descriptores* y *soportes físicos* (su grafo resultante se muestra en la figura 7) hace posible entender los usos que asociamos a diferentes tipos de *soportes físicos* empleados en función de las necesidades de *producción* del artista, así como de *conservación* y *visionado*, o *exposición*, por parte de una colección.

Los soportes de creación admiten la intervención o manipulación directa del artista y se siguen utilizando a pesar de su fragilidad y de emplear costosos equipos especializados, actualmente obsoletos, para su reproducción. Para contrarrestar el riesgo de conservación debido a esta fragilidad y obsolescencia, estos soportes se someten a procesos de migración hacia medios más estables y sin compresión, que mejoran su gestión y garantizan su conservación a medio plazo. Sin embargo, en la exposición de estas obras se emplean, a menudo, soportes más flexibles y económicos que sí hacen uso de sistemas de compresión lo que, consecuentemente, reduce la calidad de la imagen.

En esta consulta se muestra el contexto de creación, conservación y exposición de imágenes en movimiento. Alrededor del nodo de *producción* se organizan nodos correspondientes a los diferentes soportes físicos (16 mm, 35 mm, Super 8 mm, U-Matic y MiniDV) que han sido empleados por los artistas en la producción de obras originales. El grupo organizado alrededor del nodo *conservación* reúne los soportes más empleados para preservar estas obras. El grupo de nodos organizado alrededor de las descripciones *reemplazable* y *de visionado* aglutina los soportes utilizados para exposición (Blu-Ray, DVD, CD, Laser Disc y VHS), que no se consideran aptos para la conservación de obras ya que, o bien comprimen la información con pérdidas de calidad irreparable, o bien se consideran poco estables a medio y largo plazo; sin embargo, estos soportes son más versátiles, económicos y fáciles de reproducir y copiar.

Además de las posibilidades de análisis que ofrecen los grafos, es importante considerar medios de representación alternativos, como gráficos y líneas temporales, con el fin de complementar el análisis que se quiere realizar. Ambos modelos de visualización facilitan la valoración cualitativa de datos, y en el caso de las líneas temporales (figura 8) permiten observar la evolución del objeto de estudio a través del tiempo. En este caso, se muestra una representación que facilita identificar la relación de ciertos elementos tecnológicos que han sido incorporados a la producción artística.

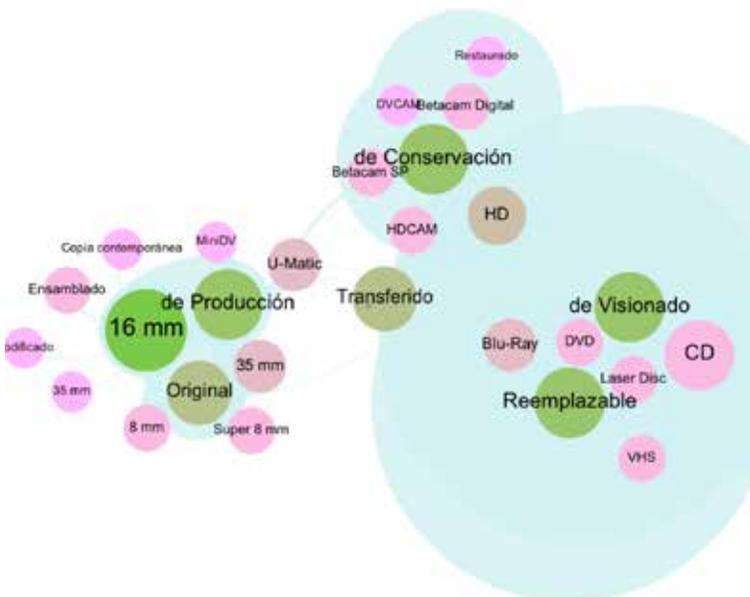


Figura 7. Grafo descriptores y soportes físicos.

Las representaciones en forma de líneas temporales ayudan a visualizar la evolución, surgimiento y uso de materiales, herramientas o dispositivos, y permiten analizar cómo se solapan a través del tiempo, pudiendo arrojar luz acerca de las causas y consecuencias de la multiplicación de nuevas posibilidades de creación y comprender los desafíos de conservación que las acompañan.

Conclusiones

La metodología que hemos presentado en este trabajo propone el uso de herramientas que facilitan la identificación, descripción, clasificación y manipulación de grandes cantidades de información, a la vez que ofrecen la posibilidad de obtener resultados interpretables a consultas concretas a partir de un lenguaje común, que permite el intercambio de datos y de conocimientos gracias a la participación de equipos multidisciplinarios.

Las representaciones que se usan ayudan a visualizar de una manera uniforme grandes cantidades de información y a descubrir nuevas relaciones a más larga distancia que se establecen entre las entidades que

son objeto de estudio, lo que favorece la interpretación y el análisis de resultados por parte de especialistas y fomenta la comprensión y difusión de nuevos conocimientos entre expertos de diferentes áreas.

En el caso que se ha estudiado, el de colecciones de arte contemporáneo con elementos tecnológicos, las obras consideradas comparten dificultades y desafíos de conservación con alto riesgo de pérdida de valor por ausencia de funcionamiento o por alteraciones estéticas. Su fragilidad se agudiza por la incompatibilidad u obsolescencia de sus elementos, la dificultad de su restauración, las posibilidades de migración o sustitución de elementos, o por problemas de incompatibilidad y obsolescencia derivados del *software* empleado. La comparación y análisis de los resultados y las consecuencias de la aplicación de diversos protocolos en diferentes museos e instituciones permitirían evaluar y optimizar políticas de conservación mejor adaptadas a las necesidades de instalaciones de arte y obras complejas en las que se empleen elementos tecnológicos,¹⁶ así como estudiar la evolución de criterios y mecanismos de toma de decisiones en conservación, investigación, políticas de adquisición e investigación de colecciones, entre otros.

A partir de las relaciones obtenidas por las consultas, sería posible descubrir nuevas tendencias relacionadas con la producción de arte y determinar sus influencias en el proceso de creación contemporáneo, lo que permitiría mejorar las estrategias de conservación de obras complejas con elementos tecnológicos y evaluar su comportamiento y evolución a lo largo del tiempo.

Sin embargo, aunque se ha usado un caso muy concreto para ejemplificar el uso de la metodología, ha de tenerse en cuenta que esta es aplicable a una amplia variedad de dominios, no únicamente a colecciones de arte contemporáneo, adaptando adecuadamente la ontología que sirve de soporte conceptual. Además, al considerar un sistema de almacenamiento basado en un esquema flexible, es posible realizar un trabajo incremental de la información y dar opciones a las instituciones para trabajar de forma colaborativa siguiendo secuencias de etapas factibles en función de sus capacidades técnicas y de su disponibilidad de recursos.

16 Juan Luis Suárez, Fernando Sancho y Arianne Vanrell. "Nuevas herramientas y el uso de redes sociales para la gestión de proyectos de investigación en conservación de arte contemporáneo", en: *Conservación de arte contemporáneo [Recurso electrónico]. 13ª jornada*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Departamento de Conservación-Restauración. 2012, pp. 281-290.

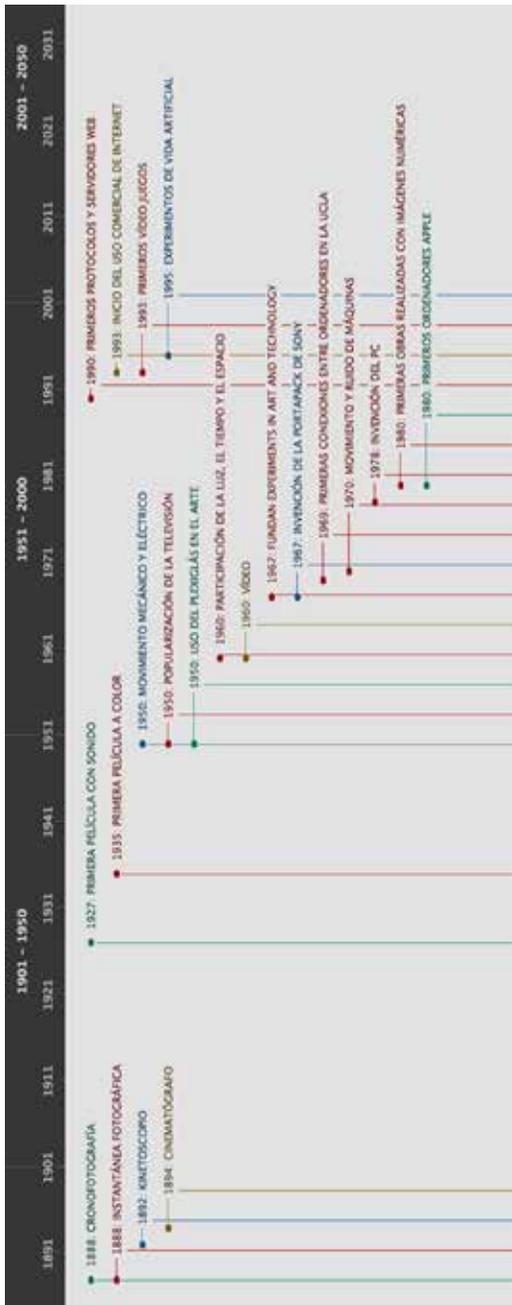


Figura 8. Ejemplo de línea temporal. Evolución tecnológica y propuestas artísticas.

OTROS ARTÍCULOS

Suriano, Juan (2015). "El Bicentenario de la Revolución de Mayo y los discursos públicos sobre la historia", *TAREA*, 2 (2), pp. 154-172.

RESUMEN

La conmemoración del Bicentenario de la Revolución de Mayo en Argentina, como otras celebraciones de su tipo, fue un momento de balance que dio lugar a múltiples discursos históricos emitidos desde diversos ámbitos. A partir del análisis de los festejos que con esta ocasión se realizaron, los discursos oficiales y una selección de notas de prensa, en el artículo se presenta una reflexión sobre el papel de los historiadores en la conformación de los relatos históricos. Se plantea que los usos de la historia en favor o en contra de la coyuntura política marcaron la agenda de la reflexión histórica y fueron en desmedro de temas que debieron ser fundamentales en las interpretaciones historiográficas públicas.

Palabras clave: *Bicentenario de la Independencia, discurso histórico, medios de comunicación*

ABSTRACT

The Bicentenario de la Revolución de Mayo commemoration in Argentina, as many others celebrations of the kind, was a moment of recount that permitted several historical speeches made from different areas. From the analysis of the celebrations made for this occasion, the official speeches and a selection of press articles, in this article it is presented a consideration about the role of historians in the conformation of historical narration. It is said that the uses of history, either in favour or not of the political conjuncture, have marked the agenda of the historical consideration and they were against issues that might be fundamental in the public historiographical interpretations.

Key words: *Independence Bicentenary, historical speech, communication media*

Recibido: 24 de abril de 2015

Aprobado: 10 de mayo de 2015

El Bicentenario de la Revolución de Mayo y los discursos públicos sobre la historia

Juan Suriano¹

Desde la recuperación de la democracia en 1983, el campo historiográfico se ha desarrollado potentemente y de esto no parecen existir dudas. Se institucionalizaron y se configuraron sus reglas, a la vez que este adquirió un estatus en los organismos científicos. Sus miembros circulan internacionalmente, y se han multiplicado a lo largo del país carreras de grado y posgrado. Se han organizado decenas de congresos, seminarios y simposios, y existe una multiplicidad de publicaciones que dan cuenta de una masa de producción historiográfica que, aunque desapareja, es realmente significativa. Y también, aunque de manera intermitente, los historiadores han participado en el ámbito público extra académico pues no han estado ausentes de foros de debate u opinando en los medios de comunicación.

Pero sabemos que la intervención en el ámbito público, y mucho más en momentos de conmemoraciones, es una cuestión de una

¹ Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín

complejidad distinta a la del propio campo historiográfico. En efecto, las reglas de la comunicación mediáticas son diferentes y responden a las propias demandas que efectúan los medios y, en ocasiones, los historiadores deben contraponer y combatir las interpretaciones históricas de sentido común circulantes que suelen ser poco proclives a la reflexión y a los matices. Por otro lado, la voz de los historiadores es neutralizada en buena medida por la fuerte intervención del Estado en materia de memoria histórica pues es quien organiza y lleva adelante la iniciativa en torno a las conmemoraciones, como la del Bicentenario de la Revolución de Mayo.

Me gustaría en este ensayo intentar una primera (y somera) aproximación al sentido de las representaciones del pasado puestas en locución durante las festividades de 2010 recurriendo al análisis de los discursos históricos que circularon públicamente. En ese momento se pusieron en circulación una multiplicidad de voces con el objeto de interpelar e interpretar el pasado, pero aquí me centraré específicamente en las estrategias desplegadas por el Gobierno y en la intervención de los historiadores en los medios de comunicación.²

I

Las conmemoraciones de fiestas nacionales, en particular de los Centenarios o Bicentenarios de la independencia, son desde el último cuarto del siglo XIX eventos excepcionales de la vida política de las naciones. Pierre Nora sostiene que el centenario es “una categoría reciente que los diccionarios permiten fechar con mucha exactitud en los primeros años de la III República y que tres fechas decisivas entronizaron: el centenario de la independencia de Estados Unidos (1876), el centenario de la Revolución francesa y centenario del propio siglo (1900)”.³ Han sido y son momentos proclives a realizar balances históricos en los que se discute si una nación ha cumplido con supuestos proyectos fundacionales que habrían sido elaborados por los “padres de la patria”.⁴ La

2 Quiero aclarar que no se trata de ninguna manera de una investigación exhaustiva. Temporalmente, se ubica principalmente en la producción circulante durante los días previos a la celebración. En cuanto a las fuentes consultadas, se han relevado algunos medios escritos *Clarín*, *La Nación* y *Página 12*, varios sitios de Internet (principalmente del Gobierno) y solo parcialmente algunas emisiones de los canales oficiales, TV Pública y Encuentro.

3 P. Nora. *Pierre Nora en Les Lieux de mémoire*. Montevideo, Trilce, 2008, p. 171.

4 En nuestro país, un ejemplo notable en este sentido es *El juicio del siglo*, de Joaquín V. González, escrito en ocasión de la celebración en 1910 del primer centenario de la Revolución de Mayo. En un ensayo en donde efectúa un interesante contrapunto con el texto de González, Natalio Botana analiza los problemas recurrentes que, a su juicio, han aquejado a la Argentina

conmemoración del Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810 en nuestro país no fue una excepción y la idea de “balance” recorrió una multiplicidad de discursos históricos emitidos desde diversos ámbitos. La propia convocatoria del Gobierno nacional planteó que el evento “constituye una oportunidad única para que los argentinos pensemos y reflexionemos juntos acerca de nuestro pasado, presente y futuro. En este sentido, el 2010 nos permite hacer un balance de nuestra historia y proyectar un mejor mañana, para discutir y acordar metas, objetivos, políticas y estrategias para concertar y construir un proyecto de país”.⁵

De modo general, se puede sostener que en esos balances se construyen relatos más optimistas o pesimistas del pasado, del presente o de las proyecciones hacia el futuro. Casi sin excepciones estas conmemoraciones –y por consecuencia el relato histórico– se transforman en campos de combates historiográficos en los que se enfrentan y entrecruzan diversas visiones e interpretaciones del pasado. Desde el momento en que la historia se transformó en una de las bases del “conocimiento y la ideología de una nación, estado o movimiento”⁶ se ha tratado de una lucha por la apropiación de la memoria histórica. Ese combate se torna necesario en función de la búsqueda de un reconocimiento político en el presente, basado en la legitimidad que otorga filiarse en el proyecto fundacional pero que también confiere una proyección hacia el futuro.

A la vez, dichos combates en torno a la memoria histórica están profundamente condicionados por el contexto social, político, cultural y económico en el que se desarrollan. Sin duda, son más crudos cuanto más fuertes y antagónicos son los conflictos políticos y cuanto más activa es la participación de un gobierno en su intento por imponer su propio relato y su visión del pasado. Podría decirse con Pierre Nora que los bicentenarios –incluido el nuestro– se convierten en “lugares de memoria” en disputa en el que se enfrentan las miradas del Estado –la versión oficial– con otras visiones circulantes en la sociedad.⁷ Esta confrontación es desigual puesto que el Estado cuenta con el control de un formidable aparato de divulgación.⁸ A la vez, esas disputas se tiñen con la interpretación política del presente y derivan, generalmente, en

en el último siglo. N. Botana, “Bajo el signo de la discordia”, en Suplemento Enfoques especial, *La Nación*, 23 de mayo de 2010.

5 Declaración de la Secretaría Ejecutiva de la Conmemoración de la Revolución de Mayo en línea: <http://www.slidesshare.net/alicreativa/bicentenario>.

6 Eric Hobsbawm. “Introducción: la invención de la tradición”, en E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.): *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica, 2002, p. 20.

7 P. Nora, *op. cit.*, pp. 33-39.

8 Basta tener presente la potencia de la emisión de las imágenes del festejo del 25 de Mayo por la cadena oficial. Imágenes y texto fueron vistas y escuchado por millones de personas.

el caso del Estado –aunque no exclusivamente– en el uso funcional del pasado que casi naturalmente suele devenir, en mayor o menor medida, en una operación anacrónica y simplista que desplaza las explicaciones menos sesgadas de este. Por supuesto, estas últimas explicaciones, aunque no están despojadas de sesgos ideológicos y políticos, se rigen por la normas de la profesión y son más grises y matizadas de lo que pretenden los discursos oficiales (y el propio público) legitimadores de versiones canónicas condicionadas por las urgencias del momento.

También es un momento en el que los historiadores son requeridos por los medios de una manera mucho más intensa que la habitual, se trata de convocar las voces de los expertos que analizan acontecimientos y procesos históricos, efectúan diagnósticos, elaboran balances. Pero, paradójicamente, el historiador pierde –o mejor dicho, debe compartir porque nunca detenta el monopolio del relato histórico– la centralidad en la interpretación del pasado con múltiples voces pues el campo de la historia se “democratiza”, se “socializa” y se amplía de manera singular y se convierte en un amplio territorio en el que, a la par de los propios historiadores, periodistas, políticos, profesionales, intelectuales y hasta famosos (del deporte o la farándula) divulgan sus particulares formas de interpretar la historia nacional y enlazarla con el presente, y es en este punto en el que los anacronismos y maniqueísmos se multiplican, cuando el pasado es interpretado en función de la necesidad política del presente.⁹ Debe aclararse que, de ninguna manera, este es un rasgo privativo de las coyunturas de las grandes conmemoraciones, el campo de la interpretación pública sobre la historia nunca se restringe a la opinión de los historiadores profesionales. Hobsbawm sostiene, acertadamente, que la “creación, desmantelamiento y reestructuración de las imágenes del pasado (...) no solo pertenecen al mundo de la investigación especializada, sino a la esfera pública del hombre como ser político”.¹⁰ Por lógica consecuencia, la ampliación del campo público de la historia hace que se entrecrucen las miradas más especializadas (de historiadores y cientistas sociales) con aquellas de carácter político e incluso con muchas voces aficionadas. En estas visiones públicas se cruzan en un complejo entramado el sentido común, el esquematismo, el anacronismo, las miradas interesadas, el detalle nimio y la banalidad con aquellas explicaciones más agudas y rigurosas que intentan complejizar y matizar el pasado.

9 Esa democratización de la interpretación histórica ya no se basa solo en aquello que se dice en los medios impresos, radiales o televisivos sino que hoy se multiplica de manera inabarcable en el espacio virtual de internet en donde cualquier ciudadano puede hacer oír su voz. Sobre las dificultades de la circulación de la historia en el espacio virtual, ver Marc Poster. “La historia en el dominio digital”, *Entrepasados* N° 30, 2006.

10 E. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 21.



Nuestra conmemoración del Bicentenario de la Revolución de Mayo no fue ajena a estos problemas, por el contrario la compleja coyuntura política marcó de manera determinante la interpretación del pasado y su relación con el presente. Esto tuvo su manifestación principal en las formas asumidas por el debate político con el trasfondo del duro enfrentamiento, agudizado durante 2008, entre el Gobierno nacional y la oposición, así como también con una parte de los medios de comunicación (principalmente *La Nación* y el grupo multimédios dirigido por *Clarín*). De alguna manera, la historia o, mejor, la interpretación de la historia argentina fue afectada por la polarización política extrema y quedó, en parte, entrampada entre visiones dicotómicas exacerbadas a partir de la fuerte disputa que ha caracterizado el discurso de los diversos actores involucrados en el conflicto político.

Antes de abordar la interpretación oficial del pasado, es importante señalar que, a diferencia de las gestiones precedentes, los gobiernos de Néstor Kirchner y de Cristina Fernández le asignaron en su discurso un rol mucho más activo a la interpretación de la historia. En este sentido, construyeron su propio relato histórico.¹¹ No es de extrañar que se le otorgara un lugar central a la conmemoración de los 200 años de la Revolución de Mayo. Para ello se creó en 2005, a través del Decreto del PEN N° 1016, el Comité Permanente del Bicentenario en el ámbito de la Jefatura de Gabinete de Ministros, cuyo objetivo central fue elaborar los Lineamientos Generales del Plan de Acción del Bicentenario. En febrero de 2008, ya con Cristina Fernández en el Gobierno, se conformó en el ámbito de la Secretaría General de la Presidencia la Secretaría Ejecutiva de la Conmemoración del Bicentenario con el fin de elaborar el programa de festejos y su coordinación. Finalmente, un año después, se creó la Unidad Ejecutora Bicentenario de la Revolución de Mayo 1810-2010, cuya misión fue llevar a la práctica el programa central de la realización del programa de actos. El Gobierno planteó en ese momento que la conmemoración debía desarrollarse en torno a tres ejes: “un país independiente y soberano a través del desarrollo del conocimiento, la ciencia, la tecnología y la innovación; la necesidad de promover la construcción de un país participativo y federal; y la de profundizar su pertenencia latinoamericana”.¹²

11 La creación oficial del Instituto Dorrego a fines de 2011 refuerza esta tendencia. El sentido de esta institución es nuclear a un grupo de historiadores revisionistas con el objeto de construir un relato histórico afín al del Gobierno.

12 www.cultura.gov.ar/archivos/noticias_docs/Bicentenario.

Más allá de esta amplia declaración de principios que podría haber suscrito cualquier gobierno democrático, la conmemoración se convirtió en una ocasión propicia para que el Gobierno interviniera activamente en la interpretación de estos 200 años de historia y elaborara su propia versión. La presidenta mostró su iniciativa en esta materia durante todo el proceso de organización de los festejos y ya el 25 de mayo, durante la inauguración de la Galería de Patriotas Latinoamericanos en la Casa de Gobierno, resumió su convicción: “Hemos querido conmemorar y conmemorar es eso, no es solamente festejar, no nos gustan los fastos con brillo sin contenidos. Creemos en la historia, creemos en la memoria, tenemos nuestra identidad, tenemos pasión por la verdad, por la memoria, por la justicia, pasión por la patria...”.¹³ Intervino de manera directa a través de la emisión de numerosos discursos –reforzados ocasionalmente por algunos funcionarios–. Fue ella misma quien supervisó personalmente tanto la proyección fílmica realizada el día 25 de mayo sobre las paredes del Cabildo como la selección y el contenido de los cuadros alegóricos exhibidos en el desfile de la agrupación Fuerza Bruta.¹⁴ De manera indirecta, lo hizo a través de las exposiciones organizadas en la Casa del Bicentenario,¹⁵ de diversas iniciativas emprendidas y emitidas por el canal Encuentro y también apoyando la iniciativa de la fundación Caras y Caretas con el objeto de publicar *El Diario del Bicentenario*.

Si bien, como se ha visto al comienzo, el Gobierno planteó la voluntad “para que los argentinos pensemos y reflexionemos juntos”, así como “discutir y acordar metas”, el Poder Ejecutivo no involucró al Parlamento. Tampoco compartió la organización del festejo ni la elaboración de los contenidos con sectores de la oposición, y mucho menos con el gobierno de la ciudad de Buenos Aires, que, a su vez, hizo con éxito todo lo posible para realizar sus propios festejos centrados en la reinauguración del teatro Colón, con la notoria ausencia de las autoridades nacionales. En este caso, primó en cada una de las partes la misma lógica de exclusión del otro. Teniendo en cuenta este clima de fuerte hostilidad política,

13 Discurso de la presidenta de la Nación en ocasión de la inauguración el 25 de mayo de 2015 de la Galería de Patriotas Latinoamericanos en la Casa de Gobierno, en www.casarosada.gob.ar.

14 Esos cuadros representaron a los pueblos originarios, el éxodo jujeño, la Vuelta de Obligado, el folklore, los inmigrantes, el tango, la industria nacional, la Constitución Argentina y las urnas prendiéndose fuego, los derechos humanos, la ronda de las Madres de Plaza de Mayo, las guerra de Malvinas, la democracia, la crisis económica, América Latina, el rock nacional.

15 Con el objeto de “reconstruir la realidad y la identidad local”, se instalaron Casas de la Historia y la Cultura del Bicentenario en diversas provincias. Si embargo, queda claro que la celebración se centralizó casi exclusivamente en Buenos Aires y se relegó a un secundísimo plano al resto de las provincias, con la excepción de Tucumán, que se montó en la onda expansiva de los festejos porteños cuando organizó la celebración del 9 de Julio.

debe destacarse que la conmemoración del Bicentenario tuvo como protagonista a la impresionante y entusiasta multitud que participó en los festejos, que además de reclamar un lugar en el espacio público dotó de sentidos propios a los fastos y relegó a un lugar secundario la polarización propuesta por el Gobierno —y la propia oposición—.¹⁶

Ahora bien, el Gobierno creó su propio relato histórico y lo sostuvo con convicción. Es probable que dicho relato solo en parte haya sido elaborado por historiadores y parece haberse articulado más sobre la visión que la propia presidenta tiene del proceso histórico. Aunque en el contexto de grandes conmemoraciones la memoria histórica oficial siempre es selectiva, lo que importa en estos casos es qué y cómo se selecciona. Tanto las presencias como las ausencias adquieren un valor simbólico importante y, en este sentido, el relato oficial fue sesgado en exceso. Se privilegiaron algunos hechos y se ocultaron otros; se ensalzaron algunas figuras y se denostaron o ignoraron a otras. Se emparentó al actual gobierno con la gesta de la independencia y con el primer peronismo y se lo contrapuso a ciertos procesos (la República oligárquica, las dictaduras, la década de los noventa). Primó, entonces, una interpretación política e ideológica sesgada de dicho proceso que constantemente se deslizaba hacia el anacronismo, el maniqueísmo y el autoelogio. Esta tendencia fue claramente perceptible en los propios festejos del Bicentenario (especialmente en la proyección efectuada el 25 de mayo sobre las paredes del Cabildo), así como en diversos discursos de la presidenta.¹⁷

El video proyectado sobre el Cabildo de Buenos Aires, con la anuencia de la presidenta, consistió en un “mapping” de once minutos

16 Más allá de la interpretación histórica, que en estos casos siempre es un tanto arbitraria, no debe dejar de señalarse que el estupendo espectáculo del grupo Fuerza Bruta le otorgó un brillo inusual a la fiesta y, de alguna manera, coronó la participación popular.

17 Por supuesto, las iniciativas oficiales no constituyeron un discurso homogéneo y hubo notables excepciones en las iniciativas historiográficas desarrolladas en los medios vinculados al Gobierno. Por ejemplo, las dos producciones realizadas por colegas historiadores y cientistas sociales expuestas en las instalaciones realizadas en la Casa del Bicentenario (*Muchas voces, una historia. Argentina, 1810-2010* y *Mujeres, 1810-2010*). Es de destacar también la publicación del *Diario del Bicentenario*, una iniciativa oficial publicada en diversos diarios nacionales que consistió en la edición de doscientos números (correspondientes uno a cada año entre 1810 y 2010). En ambos casos debe destacarse la profesionalidad y la pluralidad de las voces que se expresaron. Por otro lado, el Canal Encuentro le dedicó un espacio importante de su programación a producciones (propias y ajenas) destinadas a la divulgación de programas históricos. También merece mencionarse una iniciativa anterior de la Secretaría de Cultura de la Nación (entonces bajo la conducción de José Nun, quien también planeó las instalaciones de la Casa del Bicentenario). Me refiero a *Los debates de Mayo* realizados entre 2005 y 2007 en las que participaron destacados académicos e intelectuales con el objeto de impulsar un debate público sobre los temas e interrogantes principales del Bicentenario. Por su parte, desde La Comisión Ejecutiva del Bicentenario de la Revolución de Mayo, organizada en el ámbito del Ministerio de Defensa, se organizó durante 2009 el Ciclo anual de Historia Argentina y Defensa.

dirigido por Tristán Bauer en el que aparecían los principales personajes y hechos históricos según la visión de los autores. A pesar de que las imágenes se sucedían con ritmo vertiginoso, el mensaje fue claro y contundente. Ejercitando una didáctica casi escolar que remedaba la imaginería gráfica del *Billiken*, solo se privilegiaban aquellos datos de la historia que el Gobierno consideraba relevantes: las invasiones inglesas, los próceres de mayo, la lucha entre federales y unitarios, una imagen de Sarmiento en exceso fugaz y del proceso comenzado en 1880, los festejos y convulsiones del primer centenario, Yrigoyen, el golpe de 1930 y el fraude, un lugar central para Perón y Evita, el golpe de 1955, y otra vez la fugacidad para Frondizi en Illia, el golpe de 1966, el último Perón, la dictadura, un Alfonsín de espaldas (neutralizada su figura entre el Nunca Más y el Punto Final), Menem privatizador, De la Rúa y la crisis de 2001. La breve proyección nos reserva un final feliz con las imágenes de Néstor y Cristina Kirchner que simbolizan la nueva Argentina. Relato recortado y sesgado de la historia nacional (especialmente el correspondiente al siglo XX) con dos momentos culminantes representados, de un lado por Perón y Evita en el pasado (Perón en imagen, Evita en discurso, esto es, se seleccionaba intencionalmente solo algunos aspectos del primer peronismo con los cuales se identifica la actual gestión) y, de otro, por el matrimonio presidencial en el presente en una imagen que colocaba al ex presidente Kirchner y a la mandataria actual como los artífices de la recuperación, casi en soledad, de la Nación argentina del desastre en el que culminó el proceso económico y social de los años noventa.

El mensaje de la presidenta en la Asamblea Nacional de Venezuela el 19 de abril de 2010, en ocasión de conmemorarse el Bicentenario de la independencia de aquel país, es aún más claro y significativo para comprender su interpretación (y su uso) de la historia argentina.¹⁸ También aquí hay una mirada escolar, inspirada y simplificada de los ligeros textos de divulgación histórica a la moda en los últimos años. Así, explicó de que manera figuras como Belgrano, Moreno, Monteagudo, Castelli y “los ideólogos, los jacobinos de aquel 25 de mayo de 1810” habían sido influenciados por las ideas del iluminismo y la Revolución francesa, difundiendo en estas tierras las nociones de “libertad de nuestros pueblos ante el insostenible coloniaje al que nos sometía España”; estas ideas habrían sido compartidas por los criollos “junto a los pueblos originarios, junto a los mestizos”. A continuación saltó a uno de los temas más transitados

18 En el mismo sentido, puede leerse el discurso de Cristina Fernández en ocasión de la inauguración el 25 de mayo de 2010 de la Galería de Patriotas Latinoamericanos en la Casa de Gobierno, en www.casarasada.gob.ar.

del discurso histórico emitido en torno a la conmemoración. Me refiero a la comparación, generalmente, anacrónica del momento actual con el del primer Centenario. “Era –manifestó– un centenario donde, como en casi toda la región, se habían consolidado repúblicas en un modelo de división internacional del trabajo, donde nosotros proveíamos materias primas que eran industrializadas, generaban riqueza y valor muy lejos de estas tierras”. Fue entonces –interpretó– cuando se abandonó el mandato de los próceres de la Revolución de Mayo pues Belgrano o Moreno “pensaban exactamente lo contrario” que la generación del ochenta. Felizmente para la presidenta, que apeló a una convicción latinoamericanista vigente en los años sesenta, este Bicentenario viene a encontrar a los pueblos de América del Sur “en una nueva etapa de transformación en lo que yo denomino una *segunda independencia*” basada en la recuperación del Estado así como de las ideas de aquellos valerosos y desinteresados hombres de 1810 que planteaban la unidad latinoamericana como paso indispensable para la liberación de nuestros pueblos (“crear la América del Sur”). Concluyendo con este razonamiento reconoció que no sabía “si esta realidad de hoy (es) exactamente la que soñaron” los próceres antes mencionados, aunque abandonando la modestia de la duda disparó: “pero estoy segura que se le parece bastante más que la que teníamos hace 15 años... de eso estoy absolutamente segura”.¹⁹

De ambos ejemplos no es difícil deducir la intención escasamente sutil de presentar al conjunto de las dos gestiones presidenciales de los Kirchner como heredero de los próceres de mayo (solo aquellos mencionados en sus discursos) y, a la vez, como un momento refundacional de la Nación. En realidad, refundación es un concepto demasiado fuerte y grandilocuente como para ser sostenido abiertamente, por eso a veces el discurso oficial se desliza hacia el uso de una adjetivación menos pretenciosa como “reparación”. Esto es, la era iniciada en 2003 ha tenido el mérito de reencausar la historia hacia el rumbo correcto, como sostuvo el secretario de Cultura, Jorge Coscia.

El lenguaje político que reabrimos del 2003 a la fecha tiene en el pasado no tan lejano un punto de ineludible referencia. Pues ha sido de tal magnitud la destrucción del tejido social por la políticas neoliberales que se inauguraron en el país con la última dictadura militar; ha sido tal el ensañamiento con el que se ha desmontado el aparato productivo; se fue tan en contra de lo que representaba lo estatal y la autoridad pública que nuestro proyecto es, como no podía ser de otra modo, *el de un gobierno reparador*.

19 El discurso fue reproducido parcialmente en diversos diarios nacionales. Su versión completa en www.asambleanacional.gob.ve.

¿Qué y de qué manera se repara? Se “restaura gobernabilidad”, se “recomponen derechos”, se “devuelve estatalidad” atributos, todos, que el Estado argentino había perdido según esta visión.²⁰ Refundar o reparar implica ruptura con el pasado reciente menemista y obviar la incómoda presencia en aquel gobierno de una parte importante de los funcionarios que han acompañado o acompañan a la actual gestión, pero también es una ruptura con el tiempo inmediatamente anterior a su llegada al gobierno, por eso se borró de los relatos y de las imágenes oficiales que la recuperación económica, aunque tímidamente, ya había comenzado en la gestión presidencial de Eduardo Duhalde. Significa también ruptura con otros pasados y también filiación con el momento fundacional de la Nación (la Revolución de Mayo), así como con los comienzos de la democracia de masas o de la instauración de los derechos sociales. Aunque subliminalmente, se identifica a la presidenta como heredera de los padres fundadores y se la emparenta con ciertos personajes históricos.²¹ Se construye así un argumento cuyo hilo conductor articula en el centro del relato la larga lucha emancipatoria vinculada al objetivo de alcanzar la “patria grande latinoamericana” a través de dos siglos. De manera anacrónica, se establecen filiaciones entre las acciones del actual gobierno con ciertas acciones, a su entender, positivas del pasado: con la gesta de Mayo, con los reclamos de los caudillos federales, con la defensa de la soberanía,²² con quienes fueron marginados y reprimidos durante la República oligárquica (¿el pueblo?, ¿los obreros?, ¿los pueblos originarios? Es difícil establecerlo), con el primer peronismo (los derechos sociales y la radicalidad de Evita en particular), con la industria nacional, con la juventud maravillosa de los setenta (aquí el relato es ambiguo), por supuesto con la lucha por los derechos humanos.²³

20 Jorge Coscia. “La reivindicación de la política”, Suplemento Enfoques, *La Nación*, 23 de mayo de 2010, p. 17.

21 Es interesante constatar como estas identificaciones gozan de popularidad entre el público y contribuyen a generar un sentido común historiográfico. Por ejemplo, la proyección de un tráiler de Tristán Bauer sobre San Martín en el canal Encuentro provocó un debate en un blog denominado *yo amo la historia*. Allí se discutió sobre el rol del canal, sobre la proyección y, centralmente, sobre los personajes históricos de esta, y se estableció un parangón entre Juana Azurduy y Cristina Kirchner. Un participante anónimo del blog planteó: “Juana Azurduy tiene que ver con los Kirchner, con el peronismo, con el nacionalismo, con la patria, con las montoneras (perdón...), con el pueblo, con las mujeres, con las madres y abuelas. El fin con nada que huela a liberalismo argentino (el de afuera es otro tema)...”, en <http://yoamolahistoria.blogspot.com>.

22 Poco después del Bicentenario, el Poder Ejecutivo decretó el 20 de noviembre como el Día de la Soberanía Nacional en conmemoración de los sucesos de la Vuelta de Obligado en 1845 y lo declaró feriado nacional.

23 Entre muchos ejemplos al respecto, basta mencionar la operación sobre el *Nunca Más* (el reemplazo del prólogo del libro), y el intento por ignorar los logros obtenidos en esta materia

El relato histórico del Gobierno persigue un objetivo político y no deja lugar a dudas ni matices, impone verdades y, en este sentido, es selectivo y maniqueo. Esta forma de leer el pasado (y el presente) lo conduce a la idea de confrontación permanente y en cada coyuntura hay buenos y malos argentinos, hay amigos y enemigos por eso el relato oficial tiende a apropiarse de la representación de cada una de las “gestas” mencionadas frente al enemigo de turno. De los héroes de mayo contra “el insostenible coloniaje español”; de los caudillos del interior con el centralismo porteño; de los obreros y pueblos originarios con la oligarquía; de Yrigoyen con el régimen; de Perón con la clase media “gorila”, de la “juventud maravillosa” con los militares y el neoliberalismo y finalmente de los Kirchner con sus enemigos actuales (un conjunto amplio y cambiante de actores en el que se incluyen “los monopolios de prensa”, la vieja “oligarquía terrateniente” rediviva, buena parte de la oposición política y a todos los que abandonaron la nave oficialista). La presidenta fue clara en ese sentido cuando planteó “es bueno conocer toda la historia para saber que hay múltiples formas de dar batallas y ellos (los próceres de mayo) tenían que dar esa batalla contra aquel colonialismo y siempre hay que dar batallas, la vida es una asociación de pequeñas batallas...”²⁴

Las fuentes de inspiración del discurso histórico oficial son escasas y tienen menos que ver con el tradicional revisionismo historiográfico que con la interpretación histórica un tanto maniquea de Felipe Pigna, quien no casualmente ofició de locutor oficial durante los festejos del día 25 de mayo, así como también participó en la elaboración del guion del espectáculo de Fuerza Bruta. Debe considerarse también el refuerzo ideológico del grupo Carta Abierta, cuyo discurso ha pivotado activamente en un relato histórico en donde la dicotomía amigo-enemigo juega un rol principal. En un documento elaborado por el grupo en ocasión del Bicentenario se plantea, de manera un tanto más sofisticada que en el discurso presidencial, el mismo uso del pasado, la misma saga histórica (los mismos héroes, el destino común de Latinoamérica) aun cuando el centro del relato está más claramente enfocado en el pueblo, en las luchas populares: “Que este pueblo tiene compromisos profundos con las transformaciones realizadas y las faltantes y que encontrará en la memoria de sus luchas pasadas y en las necesidades del presente, la fuerza para resistir cualquier intento de restauración conservadora”. De alguna manera, se estaba reforzando la idea de un gobierno reparador que debe

durante el gobierno de Raúl Alfonsín.

24 Discurso de la presidenta en ocasión de la inauguración el 25 de mayo de 2015 de la Galería de Patriotas Latinoamericanos en la Casa de Gobierno, en www.casasarada.gob.ar.

impedir la restauración del proceso conservador de los años noventa (aunque, ironías de la política, muchos integrantes de los gobiernos kirchneristas participaron activamente de aquella denostada gestión). “No hay vuelta atrás que pueda resultarnos tolerable... La Argentina actual, capaz de enjuiciar los crímenes del pasado y generar políticas de reparación para las desigualdades contemporáneas, no puede ser suprimida por los agentes de la reacción”.²⁵

Ese “no hay vuelta atrás” refiere tanto a la vilipendiada década menemista como al primer Centenario (“no aceptamos volver a la Argentina de 1910”) en tanto momento culminante del aborrecido proyecto oligárquico y “espejo virtual que los poderes actuales instalan en el lugar del Paraíso perdido”. Es cierto que esta última aseveración no deja de ser verdad en parte pues basta analizar los discursos del jefe de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, que ubicó la inauguración del teatro Colón en 1908 y el propio Centenario como la panacea a la que habría que retornar. Anacrónico el relato laudatorio de Macri.²⁶ Pero también resulta anacrónico el discurso crítico. En primer lugar, porque desconoce los matices de la coyuntura y al presentar a la elite del Centenario como un bloque sin fisuras ignora los debates y conflictos e incluso los malestares que se plantearon en el seno de los grupos dominantes.²⁷ En segundo lugar, porque al plantear la carencia absoluta de derechos políticos y sociales se ignora la notable dinámica de la sociedad civil durante esos años que había ido horadando la ausencia de dichos derechos y que redundaron en la sanción de las primeras leyes sociales, así como de la ley electoral en 1912. Recalcar la represión del movimiento obrero es una verdad de perogrullo, pero aquí conviene plantear algunas preguntas: ¿Cuál es el sentido de comparar realidades que están mediadas por un siglo de distancia? ¿Por qué contrastar la enorme participación popular durante el Bicentenario con la supuesta ausencia de gente en las calles durante los festejos de 1910?²⁸ La respuesta parece clara: frente a un Centenario en el que se abandonó el proyecto fundacional y excluyó a

25 “Carta Abierta a 200 años de la Revolución de Mayo”, *Página 12*, 23 de mayo de 2010.

26 El diario *La Nación* publicó numerosos y encendidos homenajes al primer centenario en los que remarcaban el contraste con el presente. Solo a modo de ejemplo, Bartolomé de Vedia. “Cuando el país era una fiesta”, *La Nación*, 25 de mayo de 2010, p. 29. Es interesante constatar que esos artículos fueron escritos por periodistas, políticos, ensayistas e historiadores.

27 Ver José Nun (comp.). *Debates de Mayo. Nación, cultura y política*. Buenos Aires, Gedisa, 2005. Especialmente los artículos de Natalio Botana e Hilda Sabato.

28 Sobre el contraste entre represión al movimiento obrero y la notable participación popular en las fiestas del Centenario, ver Fernando Devoto. “Imágenes del Centenario de 1910: nacionalismo y república”, en José Nun, *op. cit.* Sobre los aspectos más represivos de los festejos y las circunstancias en que se declaró el estado de sitio, Juan Suriano. “Los festejos del primer Centenario de la Revolución de Mayo y la exclusión del movimiento obrero”, *Revista de Trabajo*, Año 6, N° 8, 2010.

los sectores populares y a los “pueblos originarios” se plantea, como si no mediara un siglo de distancia, un Bicentenario en el que se repara y se retorna al camino correcto, en el que se incluyen todos los sectores sociales marginados por diversos proyectos conservadores.



Si, como se sostuvo al comienzo de este trabajo, el Bicentenario es un momento apto para efectuar balances del largo proceso histórico cuyo punto de partida es la Revolución de Mayo, cabe formular algunos interrogantes, a mi juicio centrales, para descifrar el rol de los historiadores en ese debate. ¿Quién los convocó? ¿Quién articuló la agenda de discusión en la que han intervenido activamente los historiadores? ¿Cuáles fueron los temas en torno a los que se los convocó?

En principio, es interesante señalar la casi absoluta ausencia de iniciativas públicas sobre el pasado por parte tanto de colegas como de las instituciones que los albergan (centros de investigación, departamentos universitarios, revistas) en ocasión del Bicentenario.²⁹ La excepción estuvo constituida por un grupo de historiadores que, bajo los auspicios del Instituto Ravignani y el Centro de Estudios Históricos e Información Parque España, conformaron el colectivo *Los historiadores y el Bicentenario*. Tras la realización de dos jornadas de debate (Rosario, 2006 y 2008) en donde se “recuperaron los problemas historiográficos más investigados y discutidos en los últimos años, tanto en el mundo europeo como americano, vinculados al período de las revoluciones”, los miembros del grupo crearon un sitio web para volcar las principales líneas de debate de nuestra historiografía en torno a diversos ejes (revolución, guerra y sociedad, nación, estado, república y memoria histórica). Numerosos colegas participaron en estos debates tanto en el sitio web como en diversos medios y el corolario de esta empresa fue la edición del video *Dos siglos de después: los caminos de la revolución*.³⁰

Fuera de esta iniciativa, la intervención de los historiadores se vinculó a la convocatoria de los medios de comunicación, sean opositores u

29 Como no pertenece al campo de intervención pública mediática, no se toma en cuenta aquí la organización de una multiplicidad de eventos académicos motivados por el Bicentenario destinado esencialmente a los propios académicos.

30 El video está estructurado en torno a tres ejes de análisis: 1. Revolución (crisis imperial, movilización popular, contexto atlántico, los cambios económicos, las guerras de independencia, el interior); 2. República (la opción por la república, el sufragio, los ciudadanos, representaciones de la república, democracia); 3. Nación (los orígenes, las identidades, el federalismo, la economía, el nacionalismo, la memoria histórica). Toda la información en www.loshistoriadoresyelbicentenario.org.

oficialistas desde el punto de vista editorial. En este sentido se publicaron infinidad de notas tanto en el cuerpo central como en suplementos especiales y llevaron adelante algunos proyectos editoriales.³¹ El interés historiográfico de la producción mediática dependió de los objetivos y las formas planteadas para cada ocasión. Paralelamente a algunas producciones un tanto banales en las que miles de lectores votaban un podio de figuras históricas, se editó una nutrida cantidad de notas historiográficas, muchas de las cuales combinaron rigurosidad y calidad en el planteo.³²

En cuanto al Gobierno, ya se ha visto el rol importante que desempeñó en la divulgación de su versión de la historia y, en calidad de organizador del evento, de manera lógica porque es una característica de cualquier gobierno, mantuvo la iniciativa. En este sentido, muchos de los temas en debate fueron impuestos, reforzados por la coyuntura de conflicto político, por la agenda oficial. A riesgo de ser repetitivo debe señalarse que la comparación anacrónica del presente con el pasado fue un rasgo importante de la polémica y por supuesto le confirió una impronta negativa pues desvió la discusión de ejes más prolíficos y la condujo por vías estériles. Fueron varios los historiadores que, voluntariamente o no, cayeron en esta trampa al dejarse arrastrar por el malestar que les generan aspectos esenciales de la política actual que podríamos resumir en los déficits de las instituciones republicanas para algunos o la fuerte presencia del Estado en la economía para otros.

En ocasiones, algunos colegas se deslizaron hacia versiones de la historia argentina del siglo XX y del presente que podría definirse como decadentistas en tanto perciben en la actualidad la reproducción de los peores rasgos políticos, sociales y económicos característicos de diversas coyunturas negativas del siglo anterior. De manera consciente o no, se vuelve la mirada hacia el pasado y se rescatan algunos aspectos del

31 Es interesante señalar que hubo un marcado paralelismo entre la pobreza en cuanto a inauguraciones de grandes obras por parte del Estado nacional con la modestia de los emprendimientos editoriales de la prensa gráfica. *Clarín* publicó *Grandes biografías de los 200 años* (12 personajes claves desde Belgrano a Alfonsín). *La Nación*, con el auspicio del Gobierno de la Ciudad y las fundaciones Osde y Carolina publicó la reproducción facsimilar del periódico *La Gaceta de Buenos Aires*, precedido de una nota introductoria a cargo de historiadores. El ya mencionado *Diario del Bicentenario* fue coeditado por *Crónica*, *El Argentino*, *Popular* y un conjunto de 12 diarios del interior del país.

Si bien no compete a esta presentación debe recalarse la prolífica actividad de las editoriales desarrollada desde un año antes publicando y vendiendo para la ocasión más libros de historia que los habituales. Informe disponible en www.argentina.ar.

32 Queda para otra ocasión el análisis específico de los medios de comunicación y su especificidad en el debate historiográfico público puesto que los medios tienen sus propias visiones del pasado y de la relación de este con la política del presente. Así como la interpretación oficial puede ser sesgada también lo es la de los medios, algunos porque están ubicados al lado del oficialismo y otros por estar crudamente enfrentados con él.

mismo en contraste con el presente, por ejemplo, puede añorarse un Estado “como tenían los hombres del Centenario”. Aquí aparece una marcada contradicción pues quienes reclaman por un Estado como el de entonces, le critican a los gobiernos actuales recurrir a la vieja fórmula de “los gobiernos electores, que combinando presión y dádivas pueden construir los resultados comiciales”, y precisamente era esta una característica saliente del Estado oligárquico reivindicado. No debería olvidarse que el déficit que sufren las instituciones republicanas actuales no es una característica privativa del presente sino un viejo problema recurrente del último siglo que, además, era un rasgo central del gobierno que condujo los festejos del Centenario. Además, una diferencia nada menor impide la comparación de un momento en que el sufragio era restringido (república en las formas pero no en las costumbres cívicas) a otro en el que rige el voto universal.³³

No obstante, debe señalarse que la mayoría de los análisis históricos efectuados por nuestros colegas no transitaron estas características decadentistas y, por el contrario, trataron de ordenar las interpretaciones en torno a núcleos problemáticos y establecer líneas de coherencia sobre el pasado y su relación con el presente. A grandes rasgos, puede decirse que la intervención de los historiadores confluyó en torno a dos cuestiones centrales.

Por un lado, el tema más transitado giró lógicamente alrededor de la interpretación de la Revolución de Mayo y su legado. Esta fue la zona que reunió la mayor cantidad de notas históricas y entrevistas en los medios, así como también fue el tema predilecto de las editoriales que lanzaron a la venta una cantidad inusual de textos alusivos al proceso revolucionario. Las diversas notas abordaron una multiplicidad de aspectos que puso a disposición de un público ampliado los enormes avances registrados por la historiografía local en los últimos años: el significado de la independencia, la gestación de la idea de nación, la cuestión del orden, el problema de la legitimidad y la relación de Buenos Aires con los pueblos del interior, las formas de gobierno de la revolución, el debate entre república y monarquía, la noción de pueblo y de soberanía popular, la participación de los sectores populares, el nuevo orden económico.

Por otro lado, se abordó la cuestión del balance histórico. El rasgo predominante en esta producción es la visión un tanto pesimista a la hora de efectuar el balance de estos dos siglos de historia.³⁴ En el centro

33 Para un análisis sobre la república posible y república verdadera y los límites del gobierno oligárquico, ver Natalio Botana. *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*. Buenos Aires, Sudamericana, 1985.

34 Si bien no es un tema de este trabajo, merece destacarse que, excluyendo la polémica que se pueda suscitar en torno al discurso oficial, casi no se han producido debates públicos al

de esas reflexiones, se instalan los límites de la democracia actual, recuperada y reconstruida desde 1983 sobre la base de una serie de legados negativos, especialmente la larga crisis de legitimidad que perduró entre 1930 y 1983, y cuyo rasgo central lo constituyó la intolerancia de las dictaduras militares. De alguna manera, como resultado de ese proceso y de la propia dinámica de las últimas tres décadas muchos analistas coincidieron en remarcar los límites del pluralismo político, las discordias permanentes, la baja calidad institucional, los obstáculos que nos impide crecer, el deterioro permanente del Estado, la naturalización de la corrupción, el excesivo decisionismo presidencial, el estancamiento urbano, los déficits del federalismo tanto político como fiscal, la progresiva ampliación de la brecha entre ricos y pobres con la consecuente instalación de una zona de pobreza estructural, la crisis de la creencia en el “progreso argentino”. Pero de esas visiones pesimistas en ocasiones también se desprende cierta fe hacia la posibilidad de revertir en el futuro cercano algunos de estos rasgos negativos y recurrentes; Carlos Altamirano destacaba que en las sociedades de regímenes democráticos existe la diversidad de intereses, pero también una pluralidad de puntos de vista respecto del bien común, entonces “¿Por qué no pensar que la reciprocidad de perspectivas diferentes puede enseñar a ver mejor las cosas, entre ellas, las convergencias? No es necesario renunciar a las convicciones para desarmar la hostilidad. Democracia y república podrían llevarse mejor”.³⁵

Vale la pena señalar también que el tránsito por estos andariveles predominantemente pesimistas ha generado algunas ausencias notorias de temas que deberían ser insoslayables en estas interpretaciones historiográficas públicas.³⁶ Solo señalaré tres de ellos. En primer lugar, resulta sorprendente el escaso valor adjudicado a la inédita continuidad de la democracia aun cuando los señalamientos críticos sobre su funcionamiento y los peligros que la acechan sean en general acertados. Desde 1930 es la primera vez que nuestro país goza de casi tres décadas ininterrumpidas de funcionamiento de las instituciones democráticas y no es poca cosa para cualquier ciudadano y en particular para aquellos que hemos vivido en épocas de dictadura y valoramos

interior del campo historiográfico. Una de las escasas excepciones fue la discusión suscitada respecto del modelo económico a largo plazo. Ver Roberto Cortés Conde. “Casi un siglo de caída económica”, *La Nación*, 14 de mayo de 2010, y la crítica de Mario Rapoport. “El bicentenario y las promesas truncas del primer Centenario”, *Página 12*, 25 de mayo de 2010.

³⁵ Carlos Altamirano. “La marcha de las ideas”, en Suplemento Enfoques especial, *La Nación*, 23 de mayo de 2010.

³⁶ Este vacío ha sido oportunamente señalado por Sergio Berenztein en el artículo “Razones para la esperanza”, en Suplemento Enfoques especial, *La Nación*, 23 de mayo de 2010.

la libertad como un bien supremo; en este punto también debería ejercitarse la memoria histórica. A la vez esta “normalización” de la democracia ha implicado elegir de manera continuada a nuestros representantes, ha permitido apelar al derecho a reclamar, así como crear y pensar en libertad. Estos son solo algunos de los beneficios que gozamos actualmente y que durante décadas fueron cercenados y solamente funcionaron esporádicamente.

En segundo término, si es cierto que la intolerancia y las discordancias políticas constituyen una rémora difícil de superar en la actualidad, también lo es que estamos en presencia una sociedad más abierta y más tolerante en muchos sentidos³⁷ y que está aprendiendo a respetar (y tolerar), por supuesto con muchas dificultades, la diversidad cultural. El caso de los hoy denominados “pueblos originarios” es un ejemplo en ese sentido. Invisibles o confundidos entre el resto de los ciudadanos durante décadas sus reclamos identitarios fueron desconocidos. La nueva Constitución, sancionada en 1994, vino a resolver jurídicamente esta situación otorgándole plenos derechos: “Reconocer la preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos. Garantizar el respeto a su identidad y el derecho a su identidad bilingüe e intercultural; reconocer la personería jurídica a sus comunidades y la posesión y propiedad comunitaria en las tierras que tradicionalmente ocuparon...” (artículo 75, inciso 17). Si bien eran ciudadanos argentinos desde que se sancionaron las leyes respectivas de sufragio universal, era necesario rectificar el anacrónico estatus jurídico vigente en la letra de la Constitución desde 1853³⁸ y reconocer la diversidad.

Por último, otro tema que mereció un espacio absolutamente marginal en las interpretaciones del pasado y su confrontación con el presente ha sido la cuestión del rol de la mujer en la sociedad. Sin duda hoy ese rol se puede medir en los avances y resultados positivos logrados en los últimos años. El largo proceso de nivelación de derechos con los varones, que comenzó con la realización en Buenos Aires del Primer Congreso Femenino Internacional en 1910 y siguió con la igualdad de derechos civiles y políticos, alcanzó su punto culminante en 1994, cuando la nueva Constitución incorporó las disposiciones internacionales sobre la eliminación de todas las formas de discriminación de la mujer. La instalación a largo plazo de la democracia, el reconocimiento de las diferencias culturales y el avance de los derechos de la mujer, por supuesto con muchas limitaciones e imperfecciones,

37 La sanción de la ley de matrimonio gay es una clara muestra de esta apreciación.

38 La Constitución de 1853 en su artículo 67 inciso 15 exhortaba a “... conservar el trato pacífico con los indios y promover la conversión de ellos al catolicismo...”.

son cuestiones, insisto, que no deberían escapar a los balances historiográficos del Bicentenario pues, de alguna manera, iluminan un camino que debe profundizarse.

De modo que no puede decirse que los historiadores hayan tenido escasa presencia en los balances historiográficos publicados en los medios de comunicación frente al Bicentenario. Por el contrario, como nunca se hicieron oír sus opiniones en diarios, suplementos culturales y revistas, así como en programas radiales y televisivos. No es poco, aunque siempre resta saber cuan escuchados son y cuál es la capacidad de su discurso para influir en una opinión pública que, quizá, no tenga demasiado apego a la tendencia del historiador a contemplar las zonas grises del pasado así como a desconfiar de las transpolaciones del presente para entender los procesos históricos. Sobre el final del video *Dos siglos después. Los caminos de la revolución*, se plantea una máxima básica de la labor del historiador: ir al pasado como a un país extranjero, desconocido y tratar de conocerlo y comprenderlo en todos sus niveles sin los prejuicios del presente. Tarea descomunal en el contexto de la conmemoración del Bicentenario de nuestra independencia, en donde los medios y el Gobierno usaron el pasado para dirimir sus enfrentamientos.

TAREA

AVANCES DE INVESTIGACIÓN



UNSAM
EDITA

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Morales, Ana María (2015). "Papel, pergamino y seda. El uso de la humectación controlada aplicado a tres casos de restauración", *TAREA*, 2 (2), pp. 174-186.

RESUMEN

Se presentan tres casos de objetos patrimoniales restaurados en el Centro Tarea. Dichas piezas, compuestas por una multiplicidad de materiales vuelven la eventual intervención ardua y delicada. Sus soportes, conformados por materiales orgánicos diversos, comparten algunas cualidades que condicionan su comportamiento frente a la humedad. En consecuencia, durante alguna fase del tratamiento de cada una de las obras, se aplicaron metodologías similares relativas a las técnicas de humectación.

Palabras clave: *soportes, materiales orgánicos, higroscopicidad, humectación, restauración*

ABSTRACT

We present three cases of heritage objects which have been restored at the Centro Tarea. These pieces, which are composed by a multiplicity of materials, call for an eventual complex and delicate intervention. Their stands, consisting of various organic materials, share some qualities which determine its behaviour when confronted with humidity. Consequently, during any phase of the treatment of each of the works, we applied similar methodologies relating to humidification techniques.

Key words: *supports, organic materials, humidification, hygroscopicity, restoration*

Recibido: 10 de diciembre de 2014

Aprobado: 15 de marzo de 2015

Papel, pergamino y seda

El uso de la humectación controlada aplicado a tres casos de restauración

Ana María Morales¹

El caleidoscopio de objetos artísticos y patrimoniales ingresados al centro Tarea para su puesta en valor durante los últimos diez años es significativamente cuantioso. El reconocido mural *Ejercicio Plástico*, de Alfaro Siqueiros, así como la emblemática colección de retratos al óleo dedicados a los héroes de la Independencia Sudamericana, del pintor peruano José Gil de Castro, son ejemplos sobresalientes en los que el equipo profesional de la institución participó de manera interdisciplinaria en su investigación y restauración.

Es así que, además de estos notables proyectos, a través del tiempo ingresaron tres obras de época, procedencia, técnica y composición diversas, para su estudio, conservación y restauración. Si bien implicaron un desafío por su delicadeza y complejidad, también permitieron indagar acerca del comportamiento sensible de ciertos soportes orgánicos: papel, seda y pergamino eran los componentes materiales de los soportes primarios de estas piezas. La selección de los procedimientos metodológicos para abordar cada uno de los objetivos del tratamiento de las tres piezas estuvo regido por los principios generales de mínima intervención.² Dichos preceptos están

¹ Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín.

² Erasmus Weddigen. "Introduzione alle relazioni sul minimo intervento a Thien. Cosa

destinados a conservar y respetar la integridad estructural de las obras. A continuación mencionaremos los tres casos pertinentes, cuyos soportes, a pesar de ser de diferente naturaleza, podían ser comparados entre sí ya que compartían algunas cualidades frente a la presencia del agua y en consecuencia, también, algunos procedimientos de restauración. De modo que, previas pruebas de solubilidad, las piezas fueron sometidas en algún momento del tratamiento a humidificación controlada aprovechando su higroscopicidad.

Juanito pesca con red, nuestro primer ejemplo, se trataba de una obra sobre papel, más precisamente desde el punto de vista técnico de un xilocollage del artista Antonio Berni (1905-1981).³ La xilografía, estampada sobre un papel de gran formato (160 x 114 cm) pertenecía a la relevante serie *Juanito Laguna* (figura 1). Con dicho conjunto de obras gráficas, el artista rosarino participó de la XXXI Biental Internacional de Venecia de 1962, y se adjudicó el Gran Premio de Grabado y Dibujo.⁴

Según lo que sostiene Marcelo Pacheco, si bien Antonio Berni se acercó a las técnicas de grabado durante la década de los veinte en París, su despliegue artístico manifiesto en estas artes gráficas se materializó en los años sesenta, cuando desarrolló la serie de xilografías y xilocollages alusivos a sus dos protagonistas, Juanito Laguna y Ramona Montiel, personajes creados y definidos a partir de la observación del artista rosarino de la realidad sociopolítica imperante en la época. Berni desarrolló una impronta innovadora en su carácter de grabador al incorporar el collage y más tarde el relieve en la construcción de las matrices de madera.⁵ Poseedor de una vasta obra pictórica y gráfica, los xilocollages del rosarino ocupan un lugar de privilegio en la renovación del grabado argentino.

La problemática principal de *Juanito pesca con red* consistía, por un lado, en la deformación de su soporte debido a la presencia de una gran rotura reparada mediante la adhesión de un parche de papel por el reverso. Considerábamos que la reparación era inadecuada, ya que los bordes de la rotura no habían sido completamente yuxtapuestos (figura 2). La carga de tintas empleada por el artista para plasmar la imagen era importante y también contribuía a generar tensiones. Por otro lado, la

significa *Minimal Intervention?*”, en *Minimo intervento Conservativo nel Restauro dei Dipinti*. Actas del Segundo Congreso Internacional “Colore e Conservazione. Materiali e Metodi nel Restauro delle Opere Policrome Mobili”, del 29 al 30 de octubre de 2004, Teatro Comunale, Thiene (VI). Padova, Il Prato, 2005.

3 Marcelo Pacheco (ed.). *Berni. Escritos y papeles privados*. Buenos Aires, Temas grupo Editorial, 1999, p. 267.

4 Guillermo Fantoni. *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*. Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2014, p. 9.

5 Marcelo Pacheco. “Antonio Berni. Obra Gráfica”, en *Antonio Berni. Obras gráficas*. Catálogo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires. Arcangel Maggio, 1999, pp. 7-8.

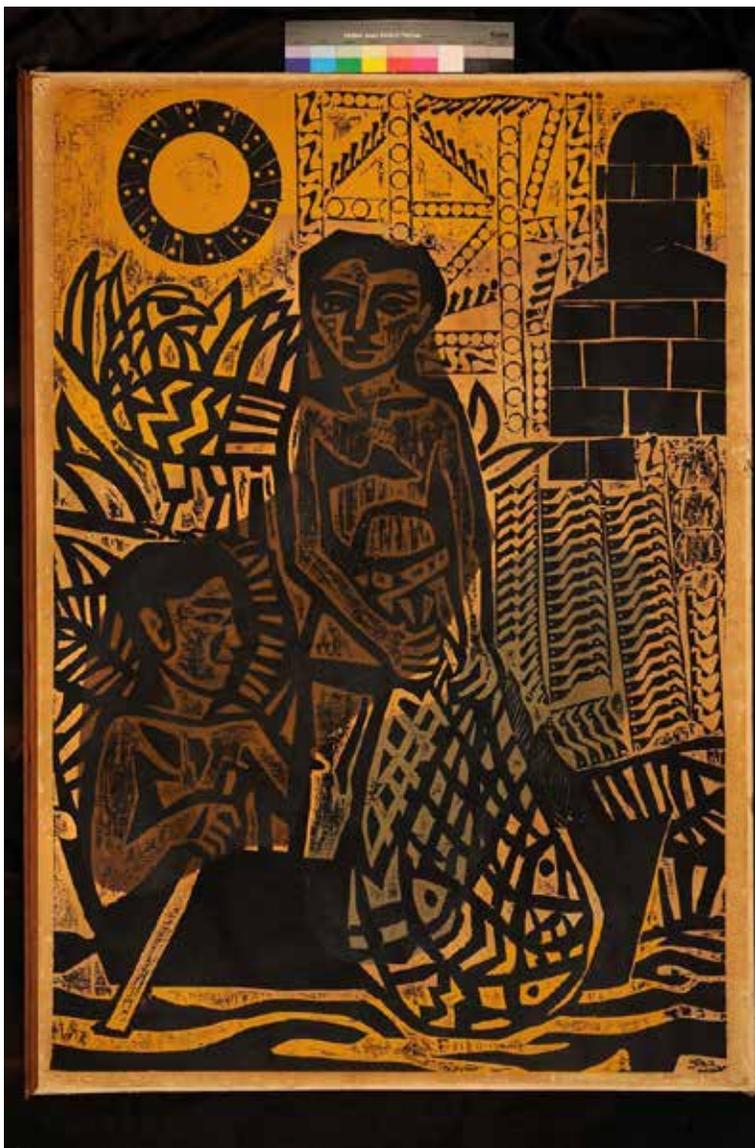


Figura 1. *Juanito Laguna de pesca*, xilografía de Antonio Berni.

xilografía descansaba en una placa de madera terciada que auspiciaba de soporte secundario o accesorio. La técnica y los materiales utilizados en el sistema de montaje eran inapropiados y, además, se habían deteriorado: la aplicación de grapas metálicas y de cintas autoadhesivas en los



Figura 2. Detalle de la rotura del papel.

bordes manchaban el soporte de papel y apenas lo sujetaban al terciado de madera. Con todo, optamos por el tratamiento conjunto que incluía el acondicionamiento de la obra y el del soporte accesorio original, de madera, que habíamos decidido conservar, ya que se constituía como parte integrante de la obra.

Previamente a la intervención, realizamos un estudio de sus materiales. En cuanto al papel soporte, el ph de superficie era cercano a 5. La identificación apuntó que se trataba de un papel de procedencia alemana cuya marca Schoeller Stern® podía distinguirse en los bordes superior e inferior. La fabricación era industrial, con distribución de las fibras en sentido horizontal respecto de la imagen. Asimismo, el estudio de las fibras papeleras arrojó la presencia de fibras de algodón y de pulpa de madera, según lo observado con el microscopio. Luego de desmontar cuidadosamente la xilografía de su soporte accesorio de madera, ambas superficies del papel quedaban dispuestas para una limpieza en seco. Entonces, fue aquí que, conociendo las características hidrófilicas del papel, requeríamos como parte del tratamiento el empleo de la humectación. Las pruebas de solubilidad para el agua de la tinta negra y las de color resultaron negativas. Optamos por la aplicación de una humidificación controlada e indirecta de la pieza en dos ocasiones: en primera

instancia, de manera local para relajar, corregir y aplanar el perímetro del papel que estaba plegado y muy deteriorado y, en una segunda instancia, una humectación general para lograr un mayor acercamiento y localización de los bordes del rasgado. El uso de la membrana plástica semipermeable Gore-tex®⁶ facilitó el delicado procedimiento que se extendió durante varias horas. En ese momento, la rotura, que antes había sido liberada del parche de papel, fue corregida. La instancia siguiente, el secado, se realizó bajo peso con fieltros de lana y papeles secantes durante dos semanas con buenos resultados generales.

Juanito pesca con red fue montada con bisagras de papel Japón a los laterales del soporte de madera que tiempo antes nos habíamos dedicado a acondicionar; la madera fue sellada, luego un cartón de calidad museológica fue adherido a la madera preparada. Más aún, una superficie de papel Japón de iguales dimensiones que la estampa se ubicó entre la obra y el cartón, para facilitar el contacto o anclaje al soporte accesorio. Finalmente, la construcción de un marco tipo caja funcionó a la vez como contenedor, exhibidor y protección de la obra restaurada, manteniendo adecuadas condiciones de conservación.

El segundo ejemplo concierne a *Retrato de la Sra. Darclée*. Hariclea Darclée fue una prestigiosa soprano rumana, considerada la primera intérprete de *Floria Tosca* de Giacomo Puccini.⁷ Pintada al óleo sobre el parche de pergamino de una pandereta, esta pieza de pequeño formato (23 cm de diámetro) fue ejecutada por el artista Joaquín Sorolla y Bastida. El retrato representa a la eximia cantante, quien luce un sobrio vestido gris y un sombrero negro rematado por un clavel rojo. A la izquierda de la imagen, una dedicatoria manuscrita reza “A la Sra. Darclée, su admirador J. Sorolla” (figura 3).

El estado de conservación de la obra era complejo.⁸ El bastidor de madera, como parte integrante del soporte, había sido dañado por insectos xilófagos. El debilitamiento de la madera afectaba la tensión de la lámina de pergamino, adherida sobre este bastidor. En consecuencia, la membrana se desgarró. Una pronunciada deformación y ondulaciones por retracción alteraban la planimetría y afectaban la apreciación de la imagen. Esta pérdida de tensión perjudicó la adhesión entre la capa pictórica y el soporte, y produjo desprendimientos pequeños.

6 Marca comercial de una membrana sintética compuesta por capas superpuestas de un laminado de politetrafluoretileno expandido (membrana) y poliéster calandrado (substrato) cuyas microporosidades (0,2 micrones de diámetro) impiden el pasaje de gotas de agua pero lo permiten en forma de vapor de agua.

7 Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. I. London, Macmillan Publishers, 2001.

8 Cotejar con Ana Morales y Luis Liberal. “Pintura, ópera y carnavales en España”, *Eadem utraque Europa*, Año 10, Nº 15, Buenos Aires, UNSAM, 2014, pp. 185-196.



Figura 3. *Retrato de la Sra. Darclée*, óleo sobre pergamino de Joaquín Sorolla y Bastida.

Aprovechamos la existencia de un aro externo, también de madera, que secundaba y complementaba por fuera al bastidor fragmentado. Clavado a este último con tachuelas, conservándose indemne, ayudó a mantener cierta estabilidad estructural y dimensional de gran parte de la obra durante el tratamiento.

El objetivo era corregir el plano del pergamino prescindiendo de su desmontaje, procedimiento que, potencialmente, pondría en riesgo la integridad de la pintura. La primera medida involucró la humidificación del pergamino en un sistema cerrado, o sea, dentro de una cámara de humectación, manteniendo en todo momento, la piel tensada en el bastidor debilitado (figura 4). A pesar de la lentitud del procedimiento, se lo prefirió para iniciar el tratamiento al tiempo que nos permitiría evaluar el comportamiento del soporte en ese microambiente.⁹ Sabíamos que un exceso

⁹ Carlo Federici y Libero Rossi. *Manuale di conservazione e restauro del libro*. Roma, La nuova



Figura 4. La obra en cámara de humectación.

de humedad podía aumentar la transparencia y el color del pergamino y, a la vez, generar desprendimientos de la capa pictórica y alterar su aspecto.

Poco a poco, la membrana fue absorbiendo la humedad de manera gradual. El proceso se extendió durante quince días, y esto permitió que la piel se relajara y se expandiera sin arriesgar sus propiedades ni la adhesión de la pintura. La acción del agua de manera controlada devolvía parte de la flexibilidad al pergamino y, por ende, de su maleabilidad. Esta condición facilitó la recuperación de la forma del bastidor y la atenuación de los pliegues y las deformaciones.

Luego, manteniendo el punto máximo de relajación de la membrana mediante la humectación en cámara, comenzó la intervención del bastidor original. Las zonas más frágiles fueron consolidadas y reforzadas con pequeños suplementos de madera adaptados a la curva del bastidor. Una vez restituida la circunferencia, se agregó el aro externo original y se confeccionaron puntos de unión y fijación entre los dos aros de madera. Para lograr el acercamiento de los dos aros, la pieza debía mantenerse humectada y relajada todo el tiempo de trabajo. Ya habíamos advertido que las variaciones repentinas de humedad tendían a pandear la obra. Entonces se optó esta vez por la humidificación indirecta con el uso de Gore-tex®. Aplicamos un papel secante humedecido con agua destilada

sobre la lámina plástica que descansaba en el reverso de la pintura (figura 5). Gracias a este recurso técnico, la humedad en el pergamino se mantenía mientras se trabajaba sobre la obra. La junta de los aros se logró mediante hilos de lino que atravesaban los pequeños orificios, en reemplazo de las tachuelas metálicas.

Ahora bien, el secado de la pieza se realizó bajo peso durante días. Era fundamental que tanto la membrana como el bastidor perdieran la humedad paulatinamente para evitar desprendimientos de la capa pictórica y el pandeo. En todo momento la pintura permaneció dentro de la cámara y la pérdida de agua fue gracias al recambio de papeles secantes colocados en el reverso de la obra. Por ese motivo, en este caso el montaje también implicó la aislación de la pandereta de las fluctuaciones bruscas del clima. Una vez acondicionado, el marco original obró como una cubierta protectora de la pintura.

Por último, el tercer caso es acerca de un objeto textil, que llegó al Centro Tarea en el año 2014 para su estudio, puesta en valor y guarda. Se trataba de una bandera, insignia patrimonial del sindicato del personal ferroviario de maquinistas “La Fraternidad” que fue probablemente confeccionada hacia 1906 (figura 6). Le dedicaremos un sucinto comentario desde el punto de vista histórico para contextualizar el objeto y comprender posteriormente la conducta conservativa.



Figura 5. Humectación controlada con Gore-tex® (detalle).



Figura 6. Bandera del Sindicato La Fraternidad.

Como bien resume Hobart Spalding en *La clase trabajadora argentina*, a partir de 1853, mientras la Argentina se consolidaba política y geográficamente, al tiempo que se sumaba progresivamente al sistema económico mundial, se produjo un precipitado crecimiento de la clase trabajadora del país, favorecido por el arribo programado de miles de inmigrantes europeos, fenómeno impulsado intencionalmente por la elite gobernante que regía el destino económico de Argentina. Llegados desde el Viejo Continente, estos trabajadores, además del conocimiento de su oficio, traían consigo las primeras ideas sociales y la experiencia obrera de hacer huelgas en defensa de sus derechos, el modo de organizarse y agruparse en pos de sus intereses como clase trabajadora. Más adelante, entre los años 1887 y 1890, período signado por una inflación descontrolada y una consecuente precarización de la vida, particularmente en el ámbito de Buenos Aires, diversos gremios obreros reunieron a sus trabajadores en asociaciones y sindicatos.¹⁰ Entre ellos, desde su fundación en junio de 1887, La Fraternidad, sociedad que agremiaba a los maquinistas y foguistas de locomotoras, tuvo un verdadero carácter sindicalista.¹¹ Prontamente,

10 Hobart Spalding. *La clase trabajadora argentina (Documentos para su historia-1890/1912)*. Buenos Aires, Galerna, 1970, pp. 17-20.

11 Juan Chiti y Francisco Agnelli. *La Fraternidad 50° aniversario*. Buenos Aires, Fabro, 2012.

hacia 1906, La Fraternidad adhirió a la ITF (International Transport Workers Federation).¹²

En consecuencia, esta bandera representaba un objeto con una carga simbólica y un valor histórico notables. El Centro Tarea, que no tenía tradición ni trayectoria trazada en la conservación de este tipo de objetos, se vio motivado a indagar sobre su estudio histórico y material.

La bandera estaba confeccionada, básicamente, en una pieza en tafeta de seda color rojo. De típica forma rectangular (114 x 157 cm), estaba destinada ser sujeta a un asta vertical mediante jaretas de la misma tela. Hasta la fecha, desconocemos a quién fue confiada su hechura. Un sencillo bordado de ubicación central hacía mención a la denominación del sindicato y a su pertenencia a la ITF. Este había sido realizado a máquina con hilos metálicos dorados y de color negro. A su vez, aplicaciones de seda negra se requirieron para las iniciales centrales de la ITF. Asimismo, la representación figurativa de una locomotora a vapor que avanza, se había bordado con similares técnica y materiales en el sector superior del paño.

Por otra parte, el análisis constitutivo de los materiales era imprescindible y establecería el tipo de tratamiento. Los estudios se llevaron a cabo en colaboración con el laboratorio de química. De este modo, pudimos confirmar algunos de los principales componentes utilizados para su confección. Tanto las pruebas de solubilidad como la observación a la microscopía óptica de la morfología de las fibras textiles en sección longitudinal como transversal indicaron que se trataba de seda.¹³

En cuanto a los hilos metálicos dorados, su manufactura también fue develada por la inspección bajo el microscopio. Los mismos estaban constituidos por una tira metálica espiralada que envolvía un alma fibrosa blanquecina formada por un manojo de hilos de algodón¹⁴ (figura 7). Luego de su análisis mediante SEM y EDAX, supimos que estaban compuestos casi exclusivamente por cobre. Además, la muestra de hilo analizada manifestaba signos de corrosión, ya que la mayoría de los metales son inestables, tienden a formar compuestos químicamente más estables, por ejemplo, por oxidación. La indagación sobre la composición de los productos de corrosión está en proceso de análisis.

12 La Federación Internacional de los Trabajadores del Transporte (ITF) es un organismo sindical de alcance internacional fundado en Londres en 1896 por dirigentes de sindicatos marítimos y portuarios europeos. Actualmente, la principal función de la ITF es respaldar a sus sindicatos afiliados y buscar la forma de defender los intereses de los trabajadores del transporte en la economía mundial. Información disponible en: www.itfglobal.org (consultado 10/02/2014).

13 La muestra de fibra textil quedó embebida en una solución sobresaturada de Cloruro de Zn y se confrontó igual prueba con fibras de seda extraídas de un capullo. La prueba fue positiva ya que ambas fibras fueron disueltas luego de 24 h de inmersión.

14 Agnes Timar-Balázs y Dinah Eastop. *Chemical Principles of Textile Conservation*. Oxford. Butterworth Heinemann, 1998, pp. 128-137.



Figura 7. Imagen de una muestra de hilo metálico visto con luz polarizada (100x).

Con respecto a los antecedentes inherentes a la conservación de la bandera, integrantes de “La Fraternidad” refirieron que durante décadas la enseña sindical había sido guardada en una pequeña caja de madera, plegada y arrugada.

Aún extendida, las distorsiones del plano provocadas por los pliegues y arrugas, cierta rigidez del textil y la presencia de decoloración y manchas dificultaban una correcta evaluación. Esto motivó que en una primera instancia, prefiriéramos corregir el plano. De ese modo, una mejor visualización permitiría una evaluación más ajustada de la pieza, especialmente de las alteraciones cromáticas. En esta circunstancia, se realizó una humectación mínima controlada, con agua destilada, también mediante el uso de la membrana de Gore-tex® (figura 8). Cabe señalar que, ante la detección de alteraciones en la superficie de los hilos dorados durante el estudio de los componentes, debimos prever que los bordados fueran prolijamente protegidos y aislados del posible contacto con el agua¹⁵ con la interposición de recortes de friselina entre los hilos

15 Katia Johansen. “Assessing the risk of wet-cleaning metal threads”, en: *Conserving textiles: Studies in honour of Agnes Timár-Balázs*. Roma, ICCROM (Conservation Studies 7), 2009, pp. 80-86.

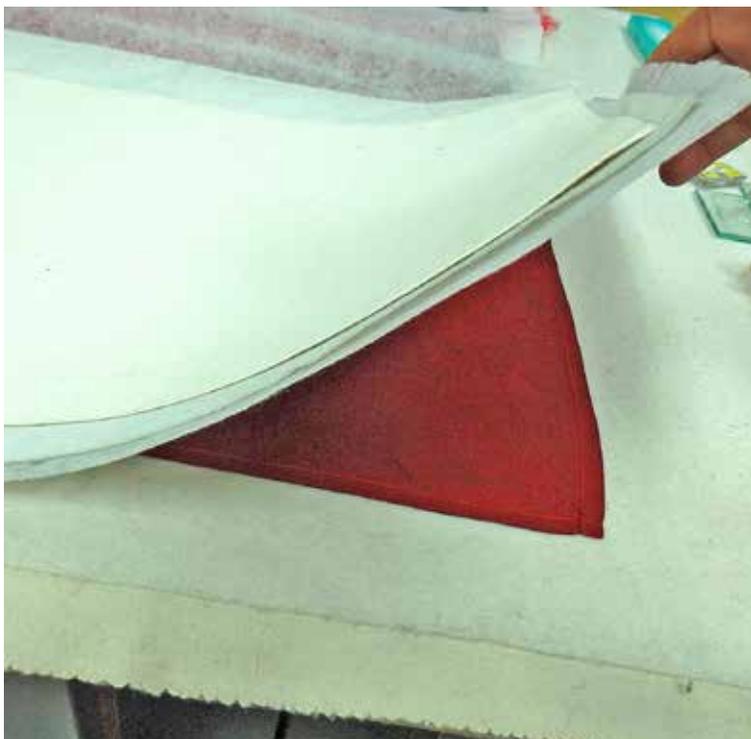


Figura 8. Humectación controlada con Gore-tex® (detalle).

y la membrana microporosa. Por consiguiente, el paño de seda lentamente se relajó y los pliegues y arrugas menguaron notoriamente. El procedimiento de humectación se completó al secar el textil bajo escaso peso con secantes.¹⁶ No obstante, la investigación e intervención sobre la bandera sindical continúa en progreso, todavía.

Como conclusión de los tres casos, podemos confirmar que la restauración de obras compuestas por una multiplicidad de materiales, entre los que se cuentan los soportes orgánicos, sensibles y reactivos como el papel, el pergamino y la seda, requieren de un estudio y una evaluación minuciosos. Sus propiedades higroscópicas pueden ser al mismo tiempo positivas como desventajosas para la integridad de la pieza en cuestión a la hora de seleccionar tratamientos que incluyan métodos acuosos.

16 Sheila Landi. *The Textile Conservator's Manual*. London, Butterworths, 1985, pp. 68-82.

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Armato, Alessandro (2015). "Monstruos desde el sur. La construcción de la neofiguración como tendencia artística en Latinoamérica", *TAREA*, 2 (2), pp. 188-199.

RESUMEN

Este texto reconstruye el papel jugado por el crítico cubano José Gómez Sicre, el artista mexicano José Luis Cuevas y la crítica argentino-colombiana Marta Traba en la consolidación de la neofiguración como tendencia artística en Latinoamérica, en un período comprendido entre la primera exposición de Cuevas la Organización de Estados Americanos (1954) y la publicación del libro de Marta Traba *Los cuatro monstruos cardenales* (1965). El artículo muestra, de manera particular, cómo Gómez Sicre, Cuevas y Traba constituyen un "común denominador" en el surgimiento de la neofiguración en Argentina (el grupo Nueva Figuración, compuesto por Macció, Noé, De La Vega), Colombia (el período "feísta" de Botero) y México (el grupo de los Interioristas); y destaca, además, la importancia de la exposición "Neo-figurative painting in Latin America", curada por Gómez Sicre en la OEA en 1962, donde por primera vez se evidenció la existencia de una "variante latinoamericana" de la tendencia neofigurativa europea y estadounidense que se había delineado, en 1959, en ocasión de la crucial muestra "New Images of Man" en el MoMA de Nueva York.

Palabras clave: *Neofiguración, Organización de los Estados Americanos (OEA), guerra fría, angustia*

ABSTRACT

This text is about the role played by the Cuban art-critic José Gómez Sicre, the Mexican artist José Luis Cuevas and the Argentine-Colombian art-critic Marta Traba in the consolidation of new-figurative painting as an artistic trend in Latin America in the period between the first exhibition of Cuevas in the Organization of American States (1954) and the publication of Marta Traba's book *Los cuatro monstrous cardenales* (1965). The article shows, in particular, how Gómez Sicre, Cuevas and Traba constitute a "common denominator" in the rise of neo-figurative tendency in Argentina (the Nueva Figuración group, formed by Macció, Noé, De La Vega), Colombia (Botero's "feísta" period) and Mexico (the Interioristas group); and also stresses the importance of the exhibition "Neo-figurative painting in Latin America", curated by Gómez Sicre at the OAS in 1962, where for the first time a "Latin American variant" of the European and U.S. new-figurative trend emerged. This trend had been outlined in 1959 at MoMA's crucial exhibition *New Images of Man*.

Key words: *New-figurative painting, Organization of American States (OAS), Cold War, anguish*

Recibido: 16 de febrero de 2015

Aprobado: 5 de abril de 2015

Monstruos desde el sur

La construcción de la neofiguración como tendencia artística en Latinoamérica

Alessandro Armato¹

Los principales focos de neofiguración en América Latina –el grupo “Nueva figuración” en Argentina, el período “feísta” de Botero en Colombia y el grupo de los “Interioristas” en México– aparecieron con breves intervalos entre ellos en un lapso que va de 1960 a 1961. Este surgimiento casi simultáneo de figuras humanas distorsionadas y dominadas por la angustia, en áreas tan distintas de Latinoamérica, no puede explicarse adecuadamente sin tener en cuenta la influencia de por lo menos tres factores externos, relacionados entre sí, que aquí trataremos de examinar brevemente.

El factor desencadenante fue la exposición *New Images of Man*, que tuvo lugar en otoño de 1959 en el MoMA, de Nueva York. Esta exposición reunió una serie de desgarradoras imágenes de hombres y mujeres pintadas en años anteriores por artistas como Bacon, De Kooning, Dubuffet, Pollock, Appel o Giacometti.² La muestra, que no incluía a ningún latinoamericano, se limitaba a “nombrar” algo que ya existía, pero al hacerlo en un espacio institucional tan prestigioso como el MoMA confirió inmediatamente a la neofiguración

1 Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín

2 Curada por Peter Selz, especialista en expresionismo, la exhibición incluyó un total de 23 artistas de Europa y Norteamérica; estuvo abierta entre el 30 de septiembre y el 29 de noviembre de 1959.

el estatus de tendencia artística y la proyectó universalmente como una “tercera vía” de carácter vagamente humanista, alternativa tanto al formalismo abstracto como al “realismo socialista”. La exposición, además, representaba una “tercera vía” en el plano político, en cuanto hablaba del malestar que un nutrido grupo de importantes artistas sentía frente a los dos modelos de civilización que en ese entonces se disputaban el presente y el futuro de la humanidad. Como escribió el teólogo Paul Tillich en el prefacio del catálogo, el conjunto de las obras expuestas reflejaba la angustia que experimenta el individuo frente a “la estructura deshumanizante de los sistemas totalitarios en una mitad del mundo, y a las consecuencias deshumanizantes de la civilización técnica de masas en la otra mitad”.³

El segundo factor que atizó la brasa de la neofiguración latinoamericana fue la publicación, a comienzo de 1960, del volumen *The Insiders*, del escritor estadounidense Selden Rodman.⁴ En este texto, el autor, que había paseado por las salas del MoMA durante la exposición “New Images of Man” y había adquirido la obra *Mujer Sentada*, de Balcomb Green, aplaudía el regreso de la figura humana en el arte después de la fase de “deshumanización” representada por el auge del formalismo y —lo que acaso constituya el dato más importante— establecía una conexión explícita con América Latina, señalando al entonces joven artista figurativo mexicano José Luis Cuevas, considerado como el auténtico heredero de Orozco, un modelo para la neofiguración latinoamericana.

Aquí entra en juego el tercer factor, que examinaremos más detenidamente de los precedentes dos: la acción que José Gómez Sicre, jefe de la Sección de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA), tuvo con contactos de alto nivel en el MoMA de Nueva York como principal promotor internacional de la obra de Cuevas. Fue quien lo lanzó con una muestra personal en la Unión Panamericana en 1954, cuando el artista era todavía muy joven y casi desconocido. Desde su oficina de Washington, emprendió entre finales de los cincuenta y comienzo de los sesenta, en sincronía con la exposición “New Images of Man” y la publicación del libro de Rodman, la construcción de la neofiguración como tendencia artística en Latinoamérica, valiéndose la colaboración activa del mismo Cuevas, con el cual tenía una relación casi simbiótica (como demuestra el reciente libro de Claire F. Fox *Making art panamerican*),⁵ y de la crítica argentino-colombiana Marta Traba,

3 MoMA. *New Images of Man* (catálogo). New York, 1959, p. 9.

4 Selden Rodman. *The Insiders*. Louisiana State University Press, 1960.

5 Claire F. Fox. *Making art panamerican*. Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2013. Ver en particular el capítulo 3, José Luis Cuevas, Panamerican Celebrity, pp. 129-176.

gran admiradora del artista mexicano y muy cercana, en esa época, al funcionario de la OEA.⁶

Gómez Sicre tenía un doble interés en promover la neofiguración en Latinoamérica: por un lado, esta tendencia constituía un antídoto al “realismo social” de raigambre mexicana, que él siempre combatió y que a finales de los cincuenta tenía todavía cierta vigencia y poder institucional en varios países de la región; y por el otro, en consonancia con el libro de Rodman, le permitía valorizar y difundir la obra de “su protegido” Cuevas como punto de referencia para esta corriente artística en la región.

Mirando las cosas desde esta perspectiva, la gira promocional orquestada por Gómez Sicre que Cuevas emprendió en diferentes países latinoamericanos en 1958 –cuando la muestra del MoMA y el libro de Rodman ya estaban en el horizonte– adquiere un particular grado de significación; lo mismo puede decirse del primer premio internacional de dibujo que el artista mexicano ganó en la Bienal de São Paulo de 1959, una edición en la cual Gómez Sicre fue uno de los miembros del jurado y Francis Bacon tuvo una exposición individual; y por los vínculos, sobre los cuales ahora nos detendremos, que conectan a Cuevas con la “Nueva Figuración” argentina, con los “Interioristas” mexicanos y con el período “feísta” de Botero.

Cuevas y la “Nueva Figuración” argentina

En julio y agosto de 1959, José Luis Cuevas estuvo en Buenos Aires para exponer en la galería Bonino, entonces una de las más prestigiosas de la ciudad. Pocos meses después de su muestra, los argentinos Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Ernesto Deira y Rómulo Macció comenzaron sus búsquedas neofigurativas en un taller compartido y en 1961 presentaron en Galería Peuser de Buenos Aires la exposición “Otra Figuración”, que marcó el comienzo de la llamada “Nueva Figuración”, una corriente destinada a ocupar por más de cuatro años un lugar central en la plástica argentina.

¿Hubo alguna conexión entre la exposición de Cuevas y el surgimiento de la “Nueva Figuración”? El propio artista mexicano, a pesar de que durante su estadía en Buenos Aires estuvo la mayor parte del

6 Alessandro Armato. “José Gómez Sicre y Marta Traba: historias paralelas”. Ponencia presentada en octubre de 2012 en la Universidad de Austin, Texas, en el marco del foro *Synchronicity, contacts and divergences*; la ponencia es accesible en las actas online del encuentro: http://utexasclavis.org/wp-content/uploads/2014/04/2012_Forum_Publication.pdf.

tiempo en una cama por causa de una gripe, ha reivindicado su influencia sobre la Nueva Figuración.

Fue entonces –dijo a la escritora Aláide Foppa– cuando se estrecharon mis relaciones con el mundo artístico de Buenos Aires, y quizás fue ahí donde mi paso dejó más huella, ya que influyó decisivamente en el movimiento neofigurativo, nacido, por decirlo así, alrededor de mi cama en el Hotel Dorá, durante esa larga gripe.⁷

Pero Luis Felipe Noé –según reporta Jacqueline Barnitz– rechaza esta afirmación y sostiene que

los nexos más directos de Otra Figuración no eran con Cuevas, sino con el grupo Boa, una rama argentina del movimiento internacional neosurrealista Phases... Fue por medio de Boa que los artistas de Otra Figuración tuvieron conocimiento de los artistas del grupo Cobra, así como de Jean Dubuffet y de pintores españoles contemporáneos, como Antonio Saura.⁸

Desde un punto de vista formal, la posición de Noé es sólida. Fuera de la práctica común de la deformación expresiva de la figura humana y de cierto aire “cuevista” de algunas obras tempranas del mismo Noé, que hizo su primera exposición justo en 1959, Cuevas parece bastante lejano de la Nueva Figuración. La pincelada libre, los colores encendidos y la poética del involucramiento personal en el “caos” de los argentinos los acerca mucho más al grupo europeo Cobra o al expresionismo abstracto norteamericano que al dibujo en blanco y negro y al lirisimo compasivo y extrañado del mexicano.

Pero la hipótesis de una influencia de Cuevas sobre el surgimiento de la Nueva Figuración cobra más fuerza si no consideramos al mexicano solo como un artista, sino también como un eslabón de una influyente cadena de poder que pasaba por la OEA y llegaba hasta el MoMA, una institución donde Gómez Sicre, como hace evidente la disertación doctoral de Michael Wellen, tenía buenos contactos ya desde la primera mitad de los años cuarenta.⁹ Viendo las cosas desde este punto de vista,

7 Aláide Foppa. *Confesiones de José Luis Cuevas*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 146-147.

8 Jacqueline Barnitz. *Twentieth-century art of Latin America*. Austin, University of Texas Press, p. 246. La cita original en inglés dice: “Otra Figuración’s most direct links were not with Cuevas but with the Boa group, an Argentine offshoot of the international neosurrealist Phases. It was through Boa that the Otra Figuración artists first learned about the Cobra artists, as well as Jean Dubuffet and contemporary Spanish painters such as Antonio Saura”.

9 Gómez Sicre llegó por primera vez a Estados Unidos en 1943 para asesorar al entonces director del MoMA, Alfred H. Barr Jr., en la curaduría de la exposición “Pintura moderna cubana”, que se realizó 1944 y para la cual el futuro funcionario de la OEA escribió también el catálogo. Como muestra Michael G. Wellen en su tesis doctoral *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976* (University of Texas at Austin, TX, 2012;

Cuevas, en un momento en el cual la muestra “New Images of Man” estaba a punto de abrir, pudo haber promovido la idea de la neofiguración ante los artistas argentinos presentándola como una tendencia que iba a cobrar mucha fuerza y apoyo internacional.

En efecto, el mismo artista sostiene haber actuado en ese sentido:

En Buenos Aires –dijo en el ya citado texto de Aláide Foppa– di una conferencia para el grupo Ver y Estimar, en los altos de la Galería Van Riel... Yo estaba todavía febricitante... Sin embargo, logré plantear con claridad el regreso a la figuración, en contra de los pronósticos de Romero Brest, quien solo veía en el futuro el arte concreto.¹⁰

El planteamiento de una posible influencia “política” de Cuevas sobre el surgimiento de la Nueva Figuración se apoya también en los contactos que el mexicano tuvo en Buenos Aires con muchos artistas emergentes, en particular con los informelistas, como prueba una foto tomada en la Plaza de Mayo, que lo muestra junto a Jorge de la Vega, Alberto Greco, Mario Pucciarelli, Rogelio Polesello, Eduardo MacEntyre y otros (figura 1).

Los críticos argentinos más prestigiosos de la época, como Payró o Romero Brest, no prestaron mucha atención a la exposición de Cuevas en Buenos Aires; pero esta falta de consideración fue compensada por el interés mostrado por los artistas jóvenes, que con toda probabilidad fueron desde el comienzo el principal “objetivo” del artista mexicano. En una carta que envió a Gómez Sicre desde Buenos Aires, Cuevas escribió:

Payró vino y me saludó, se olvidó que estaba en una exposición pues no hizo ningún comentario sobre mi obra. De Romero BRESTIA no he visto ni la sombra... Pero hasta mis oídos me llega el agradable rumor de que mi exposición ha sido un ‘sonado éxito’. Dicen que todo el mundo me comenta y que mi paso es de suma importancia para las nuevas generaciones!¹¹

accesible online: [file:///C:/Users/coa/Downloads/Wellen_Dissertation_20129%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/coa/Downloads/Wellen_Dissertation_20129%20(3).pdf), la entrada de Gómez Sicre en la Unión Panamericana (que después se llamará OEA) se dio a finales de 1945 por medio de Barr y del entonces presidente del MoMA, el magnate y político Nelson Rockefeller, que en esa época tenía una gran influencia sobre la Unión Panamericana. Una vez entrado en la Unión Panamericana, Gómez Sicre siguió apoyándose mucho en el MoMA para desarrollar su programa artístico y se constituyó como uno de los principales canales por medio de los cuales las obras de artistas latinoamericanos podían entrar en la colección del MoMA, lo que le confirió un notable poder sobre los artistas de la región, que por lo general ambicionaban figurar en la colección del prestigioso museo neoyorquino.

¹⁰ Aláide Foppa, *op. cit.*, p. 148.

¹¹ José Luis Cuevas a José Gómez Sicre, sábado 22 de agosto de 1959, en: *José Gómez Sicre papers*. University of Texas en Austin, folder 6, box 4.



Figura 1. José Luis Cuevas (abajo en el medio) en 1959 en la Plaza de Mayo de Buenos Aires en compañía de algunos jóvenes artistas argentinos.

Los “Interioristas” mexicanos

En México el detonante para la formación de una corriente neofigurativa fue la publicación del libro de Selden Rodman, que tuvo lugar en 1960, casi al mismo tiempo que la publicación en Estados Unidos. Gracias a una reseña hecha por el artista Francisco Icaza, la publicación de *The Interiors* condujo a la formación del grupo neofigurativo y neo-humanista de los “Interioristas” –traducción literal de título del libro de Rodman–, al cual por un tiempo estuvo cercano el propio Cuevas y cuyos líderes fueron los artistas Francisco Icaza y Arnold Belkin.

La historiadora del arte Shifra Goldman, autora de un estudio fundamental sobre el grupo de los “Interioristas”,¹² sugiere que fue el mismo Cuevas quien impulsó la publicación del libro de Rodman en México, en cuanto esto lo favorecía; de esta manera encontraríamos otra vez a este artista en el origen mismo de una corriente neofigurativa en Latinoamérica.

La primera exposición de los Interioristas, en la cual Cuevas, Belkin e Icaza figuraron al lado de Rafael Coronel, Francisco Corzas, “Nacho” López y Antonio Rodríguez Luna, tuvo lugar en julio de 1961 y fue seguida, en el mes de agosto, por la publicación del primer número de

12 Shifra M. Goldman. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. México D. F., Instituto Politécnico Nacional y Editorial Domes, 1989.

la revista-cartel *Nueva Presencia*, órgano del grupo, que tuvo cinco ediciones hasta 1963.¹³

El libro de Rodman funcionó como un aglutinador para los Interioristas, que iban en busca de una alternativa tanto al “realismo social” como al formalismo de tipo greembergiano; pero –como ha señalado Shifra Goldman– ese texto no fue una verdadera guía, como posiblemente Cuevas y su mentor en la OEA hubieran querido, porque Rodman ponía un veto absoluto a todo arte socialmente comprometido, mientras Icaza, y sobre todo Belkin, pesaban de forma bastante diversa.¹⁴

Por estas mismas razones, el equilibrio del grupo era frágil. Cuevas, Belkin e Icaza habían boicoteado juntos la Bienal de México de 1960 en protesta contra el entonces reciente encarcelamiento de Siqueiros;¹⁵ los tres compartían también el deseo de acabar con el “arte de buen gusto” y de hacer algo significativo para los contemporáneos, pero concebían de manera diferente la relación entre arte y política. Cuevas, alineado con Rodman, Gómez Sicre y Marta Traba, pensaba que el arte no tenía que formular denuncias sociales ni tomar posiciones políticas; mientras Belkin e Icaza, influidos por Siqueiros, no querían dejar por fuera las grandes cuestiones políticas y sociales del momento.

Prácticamente desde el comienzo, los Interioristas constituyeron un terreno donde se enfrentaron la influencia de la OEA, que pasaba por Cuevas, y la influencia de Siqueiros, último gran baluarte del arte comprometido, que pasaba sobre todo por Belkin, el miembro más comprometido ideológicamente del grupo. Las tensiones aumentaron a finales de 1961, cuando Belkin e Icaza decidieron dedicar a Siqueiros el tercer número de la revista *Nueva Presencia*. Desde ese momento, Cuevas comenzó a armar conflictos, acusando a los otros interioristas de plagiarlo, hasta anunciar públicamente su desafiliación del grupo en mayo de 1962, acto que fue respaldado por un artículo de Marta Traba, que el mismo Cuevas se encargó de hacer publicar en México, y en el cual los Interioristas eran reducidos a pálidos imitadores de su estilo.

¿Fue verdaderamente el plagio la causa de la ruptura? Para Icaza no fue así. Según reporta Shifra Goldman, el artista afirmó que “Cuevas convenció a Marta Traba de que atacara a los Interioristas cuando

13 La primera exposición de los Interioristas tuvo lugar en la galería del CDI. La revista-cartel *Nueva Presencia* toma el nombre de una reseña al libro de Rodman titulada “Nueva presencia del hombre en el arte moderno”, que fue publicada en enero de 1961 en *Novedades*, firmada por el artista de origen canadiense Arnold Belkin. Entre otras cosas, el autor afirmaba que el espíritu de Orozco no estaba muerto.

14 Según Selden Rodman, “el interiorista nunca describe la miseria de las masas, como hace el artista comunista, pues concibe el mal y la salvación en términos personales, cuya solución solo puede darse a través de la voluntad del espíritu libre”, cit. en Shifra Goldman, *op. cit.*, p. 79.

15 Siqueiros fue encarcelado en México entre 1960 y 1964 por el delito de disolución social.

Gómez Sicre lo intimidó para que dejara el grupo, después de la publicación del número de *Nueva Presencia* dedicado a Siqueiros. Cuevas estuvo enfermo en cama durante una semana... después de que Gómez Sicre le dijo que los comunistas lo estaban usando”.¹⁶

El período “feísta” de Botero

En Colombia, el artista que más que ningún otro se encargó de dar un claro viraje hacia la neofiguración fue Fernando Botero, específicamente en lo que concierne al período 1959-1960. Durante ese breve lapso, las obras del pintor colombiano empezaron a evidenciar el influjo de las nuevas imágenes del hombre producidas por De Kooning, Bacon, Dubuffet y también –tema que ya ha generado varias polémicas– Cuevas, a quien Botero conoció a través de Gómez Sicre, cuando expuso por primera vez en la Unión Panamericana en 1957.

No es este el lugar para analizar las repetidas acusaciones de plagio que Cuevas ha dirigido a Botero, refiriéndose particularmente al momento en que los dos coincidieron en Estados Unidos a finales de los cincuenta,¹⁷ pero no se puede dejar de señalar que Botero, un artista capaz de asimilar rápidamente los más diferentes estilos y que a finales de los cincuenta andaba en busca de reconocimiento, pudo haber sido de alguna manera inducido a orientarse hacia la neofiguración, que de por sí representaba una evolución coherente con su búsqueda original sobre los volúmenes de los objetos, por las presiones de Gómez Sicre (entonces su principal contacto en Estados Unidos y su principal puerta de ingreso para el mercado y las instituciones artísticas de ese país) y por el éxito que en ese momento estaban teniendo Cuevas y la neofiguración en general.

Es interesante notar que, ya en 1959, Marta Traba encuadraba a Botero en la línea de Bacon y Cuevas. “El expresionista actual –escribió Traba reseñando una exposición del artista en Bogotá– crea humanidades tremendas o incoherentes, como las de Francis Bacon o José Luis Cuevas, no solo ataca marginalmente la forma, sino que la fustiga, la desbarata, la ridiculiza y la sobrepasa. La pintura figurativa más notable de nuestra época se enrola en esta línea áspera, creativa y autónoma, que nos hace parecer académica la rebeldía de los antiguos expresionistas. Botero... está lleno de esta corriente”.¹⁸

16 Shifra Goldman, *op. cit.*, p. 94

17 Ver José Luis Cuevas. “La mejor época de Botero fue ‘cuevista’”, entrevista publicada en *Semana*, Bogotá, julio 20 de 1989, pp. 65-67.

18 Marta Traba. “Exposición Botero”, en *Semana*, Bogotá, 12 de noviembre de 1959. Cit.

Significativamente, la exhibición de Botero a la cual Traba se refiere tuvo lugar poco después de la V Bienal de São Paulo, donde, como fue mencionado en páginas anteriores, Cuevas ganó el primer premio internacional de dibujo, Bacon expuso individualmente y el mismo Botero hizo parte del envío colombiano, que fue curado por Marta Traba bajo la batuta de Gómez Sicre.¹⁹ En esa exposición, el colombiano expuso algunas de sus *Monalisas* que, junto con la serie de *El niño de Vallecas*, están entre sus obras más claramente neofigurativas. En ese momento, Botero estaba en línea con la pintura internacional y esto se tradujo, en 1961, en la adquisición de una de sus monalisas pintadas en 1959, *La Monalisa de 12 años*, por parte del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

La neofiguración latinoamericana en la OEA

En los primeros años de la década de los sesenta, la consolidación de la neofiguración en países estratégicos como México, Colombia y Argentina permitió a Gómez Sicre dar un paso ulterior y presentar esta corriente como una tendencia artística a escala latinoamericana en la exposición “Neo-figurative painting in Latin America”, que tuvo lugar en la OEA entre abril y mayo de 1962 (figura 2).

Esta muestra puede ser considerada como una versión latinoamericana de la exhibición “New Images of Man”, de 1959. No fue un evento memorable en lo que se refiere a la cantidad de las obras expuestas, pero fue importante, sobre todo mirándola retrospectivamente, porque constituyó una recapitulación y puesta en red de todo el trabajo que Gómez Sicre, Cuevas y Marta Traba habían hecho para implementar la neofiguración en América Latina.

Colombia estaba representada por Fernando Botero, en compañía de Carlos Granada; Argentina por Rómulo Macció, Jorge de la Vega, Luis Felipe Noé y Carolina Muchnik; México por Cuevas, sin los demás *interioristas*, porque justo a esa altura del juego, se había dado la ruptura entre ellos. Sumado a este conjunto, los demás participantes fueron: el nicaraguense Armando Morales y los panameños Alberto Dutari y Guillermo Trujillo.

El acento estaba claramente puesto sobre la obra de Cuevas. El lugar especial atribuido a este artista es evidente ya desde el comunicado

en Christian Padilla Peñuela. *Fernando Botero. La búsqueda del estilo: 1949-1963*. Bogotá, Proyecto Bachué, 2012, p. 113.

¹⁹ Ver Alessandro Armato. *Estética, política y poder*. Tesis de maestría, Buenos Aires, Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, junio de 2014, pp. 144-148.

de prensa de la exposición, que, refiriéndose a la neofiguración, aclara: “México es el líder en esto, ofreciendo el ejemplo de ciertas fases de la obra de Tamayo y Orozco, para no hablar de José Luis Cuevas, uno de los artistas neofigurativos más influyentes en el hemisferio”.²⁰ Esta primacía del mexicano se veía reflejada también en el plano curatorial, ya que mientras los demás artistas participaban con una sola obra, Cuevas presentaba una obra principal (el dibujo *Reclining nude*, impreso en la primera página del folleto de la exposición) y una serie de *sketchs* preparatorios que, de acuerdo con el comunicado de prensa, querían ofrecer “una válida puerta de entrada en su proceso creativo”.²¹

“Los cuatro monstruos cardinales” de Marta Traba

El último capítulo de esta historia lo constituye el libro *Los cuatro monstruos cardinales*, de Marta Traba (figura 3), que inserta Cuevas dentro del canon de la neofiguración universal, al lado de Bacon, Dubuffet y De Kooning.²² Escrito en 1964 y publicado en México 1965, este volumen resulta tardío, en cuanto a fechas, con respecto al momento en el cual la neofiguración se definió como tendencia artística en Europa, Estados Unidos y, como hemos visto, América Latina. Sin embargo, resulta una pieza importante por la calidad del texto y porque propone una modificación sustancial del mapa neofigurativo definido en 1959 por la exposición “New Images of Man”. Si en esa muestra Latinoamérica ni estaba presente, en el texto de Traba, como cerrando todo el proceso de consolidación y valorización de una neofiguración latinoamericana que se ha analizado en estas páginas, los “monstruos” venidos desde el Sur no solo están presentes, sino que aparecen como un punto cardinal, con rasgos propios e irreductibles, dentro de la neofiguración universal.

20 Sanjurjo Annick. *Contemporary Latin American Artists: Exhibitions at the Organization of American States 1941-1964*. Scarecrow, 1997, p. 378.

21 *Ibidem*, pp. 378-379.

22 Marta Traba. *Los cuatro monstruos cardinales*. México D. F., Era, 1965.

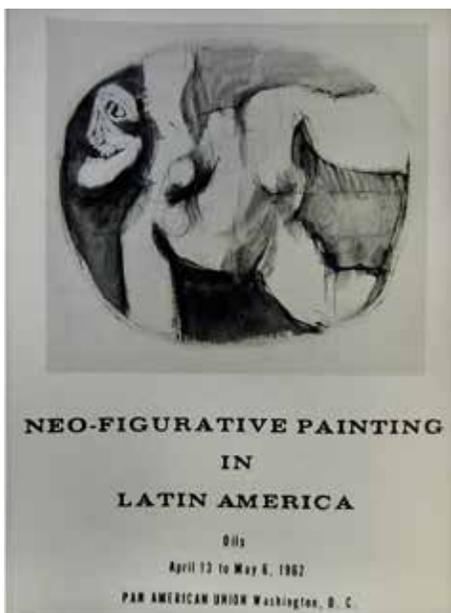


Figura 2. La obra *Reclining Nude*, de José Luis Cuevas, en la tapa del folleto de la exhibición "Neo-figurative painting in Latin America" (Washington, Unión Panamericana).

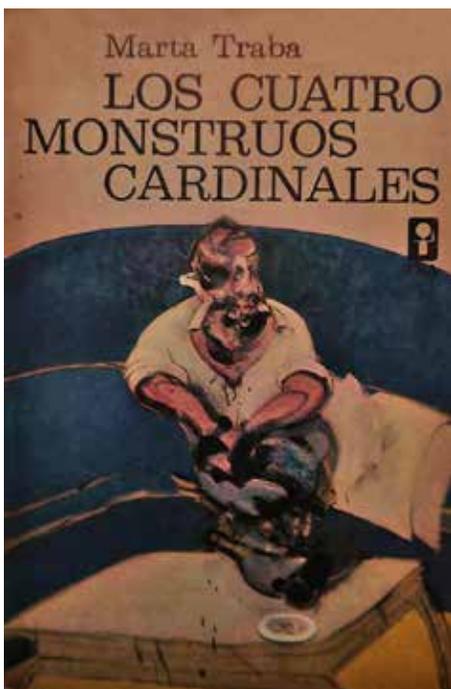


Figura 3. Tapa del libro *Los cuatro monstruos cardinales*, de Marta Traba (1965).

TAREA

LECTURAS



UNSAM
EDITA

LECTURAS

Cometti, Jean-Pierre (2015). "Filosofía(s) de la restauración", *TAREA*, 2 (2), pp. 202-232.

RESUMEN

La práctica de la conservación y restauración de objetos culturales constituye una curiosidad moderna, atestigua la transformación de la noción del tiempo. El significado de los objetos culturales está condicionado por una red de relaciones que los tiene cautivos. La labor del conservador consistiría en presentar una hipótesis de sentido, un posible equilibrio entre todos los valores en juego. Aunque los objetos se transforman y se degradan irremediablemente con el tiempo, la importancia que les atribuimos reside en su duración, y ya no en su pertenencia a un momento histórico. Los criterios de la restauración reclaman entonces una conciencia crítica, puesto que la ontología de los objetos culturales es provisoria y siempre cambiante. Lo que se emprende en este campo se decide en condiciones que pertenecen a un presente, forzosamente transitorio. Algunas nociones indiscutibles como la integridad y otras normas habituales de tratamiento, pueden considerarse discordantes para abordar los problemas del arte contemporáneo, porque descansan en un tipo de obra que las vanguardias trastornaron y en un conjunto de posiciones filosóficas que ya no resultan eficaces. Las prácticas de la conservación y de la restauración han sido diversas y lo siguen siendo, por las incertidumbres ligadas a las nuevas tecnologías.

Palabras clave: *Restauración, conservación, arte, objeto cultural, tiempo*

ABSTRACT

The conservation and restoration practice of cultural objects is a modern curiosity, gives testimony about the transformation of time concept. There is a relationships-net that determines the meaning of cultural objects. The conservator's job would be giving a hypothesis of sense, a possible equilibrium between all values included. Even if objects transform themselves and degrade themselves inevitably with passing time, the importance we give to them resides in their lasting time and no more in their belonging to a determinate historic moment. Restoration criteria are claiming a critical consciousness, and that because of the cultural objects ontology is temporary and always changing. Whatever you will begin in this field, is decided in conditions that belong to a present, necessarily transitory. A few unquestionable notions as the integrity and others usual rules of treatment might be considerate dissenting to approach the problems of contemporary art, because they lay in a kind of art that vanguards unsettle and in a philosophical positions combined that are no longer effective. Conservation and restoration practices were different and they still are, because of the uncertainties of the new technologies.

Key words: *Restoration, Conservation, Art, Cultural object, Time*

Recibido: 10 de marzo de 2015

Aprobado: 24 de abril de 2015

Filosofía(s) de la restauración¹

Jean-Pierre Cometti²

1. Implícitos

Memoria e historia

Desde un punto de vista antropológico, la conservación-restauración de las obras de arte y, más ampliamente, de los objetos culturales, es un acto de curiosidad. Es un rasgo de nuestra cultura, aunque no se conozca ninguna otra que no se aplique a preservar y a transmitir lo que la constituye como propia y aunque prácticas más antiguas y de otros países puedan hacer pensar que ella responde a preocupaciones universales.³ La transmisión de las prácticas, reglas y valores que caracterizan las sociedades humanas es inmanente al proceso social y a su inscripción en la duración. La memoria de las sociedades es una de sus condiciones. Desde el lenguaje hasta los actos y las

1 La traducción estuvo a cargo de Gerardo Losada.

2 Université de Provence (Aix Marseille).

3 Ver Alessandro Conti. *A History of Restoration and Conservation of Works of Art*. Traducción del italiano: Helen Glanville. Boston, Butterworth-Heinemann, 2007, capítulo 1: "Towards Restoration", p. 1 y ss. Hay testimonios de la conservación de las imágenes en períodos muy antiguos, mediante diversas técnicas, sin duda alejadas de las nuestras, de lo cual el caso de los íconos es un ejemplo elocuente.

interacciones en las que lo social se constituye y se regenera, no hay nada que no se transmita y no se inscriba. La historia es ciertamente memoria; la memoria, sin embargo, no es la historia; ella se actualiza dentro de variaciones de amplitud más o menos grande; pero solo en la medida en que se reapropia del pasado como portador potencial de un futuro al cual ella debe su sentido, se convierte en historia,⁴ o más exactamente, asume el esquema de la historia. La conservación y la restauración de las obras de arte, eventualmente extendidas a otros artefactos, encuentra ahí su condición, en el sentido de que presupone a la vez una continuidad y una discontinuidad del tiempo compartido que justifica (y explica) el interés acordado a los objetos que portan en sí la marca de un tiempo fácticamente cumplido.⁵ En ese sentido elemental, si los objetos de la memoria son signos, y si es cierto que eso los constituye como tales,⁶ los de la conservación-restauración –y, por ende, de la historia, tomada en ese sentido– lo son doblemente: se refieren a un pasado (con vistas a la preservación y la actualización) y a un presente que se manifiesta en ellos, proyectando en un hipotético tiempo futuro los valores conjugados de la tridimensionalidad del tiempo.⁷

La memoria compartida no está subordinada a la puesta en marcha de los medios específicos destinados a cuidar de ella. Los mitos y los ritos, los modos tradicionales de transmisión de los saberes y de las destrezas responden a los fines de la memoria común, al mismo tiempo que suministran un marco a la memoria individual, pero las formas variadas de comunicación o de cooperación –las diversas interacciones a través de las cuales una sociedad existe– son otras tantas iteraciones y reiteraciones del vínculo social y de lo que lo constituye específica y estructuralmente en sus modalidades propias. Que nuestras sociedades hayan decidido, en un momento de su historia, hacerse cargo de la preservación de su memoria desarrollando un saber y prácticas que exceden a las que son inmanentes a la sociedad en su conjunto –constituyendo de esta manera, un campo nuevo de investigación y valores como el de la “conservación”– no debe hacernos olvidar que la empresa de la cual

4 En el sentido de una *Geschichte*. Ver Paul Ricoeur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil, 2003.

5 Sin duda, en la medida en que las prácticas de la conservación se conciben hoy como objetos del presente, se podría ver en ello un límite a la presente aseveración. Sin embargo, en todos los casos que parecen ser testigos de ello, la “prevención” incluye en sí esa relación con el tiempo.

6 Se puede pensar en lo que Pomian llama “semióforos”. Krzysztof Pomian. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Traducción de Gustav Roßler. Berlin, Klaus Wagenbach, 1998.

7 Digamos, para mayor claridad, que en el objeto conservado o restaurado se articula una triple relación con el tiempo, en la cual el pasado se explica a partir de un presente que proyecta en el futuro una perpetuación anticipada.

todo eso forma parte responde a una función que solo tiene de nuevo o diferente los medios puestos en acción y los motivos a los cuales responden.⁸ Si algo es seguro, es que la mencionada empresa se inscribe en una relación con la historia que puede ser considerada característica de las sociedades modernas. El “culto moderno de los monumentos”, para hablar como Alois Riegl, es su expresión evidente.⁹ Ahora bien, esa relación con la historia es tal que no se disocia –volveremos sobre el tema más adelante– de la conciencia de un presente o al menos de las orientaciones y de las opciones que en ella se manifiestan. La noción que Riegl ponía en movimiento en sus análisis: el *Kunstwollen* puede ser interpretada de esa manera. El *Kunstwollen* es literalmente la voluntad de arte, pero en el sentido de un querer enteramente vuelto hacia la artificio, es decir hacia lo que “produce arte” en un objeto dado. Ese querer moviliza valores que pertenecen al presente, está ligado a motivos y procesos de artificio, de los cuales se sabe que no son indiferentes cuando uno tiene que vérselas con “objetos no artísticos”, como los objetos “etnográficos”.

Por esto la memoria no es el simple depósito ni la simple repetición de lo que pertenece al pasado. No hay necesidad de declararse bergsonianamente para concebir que, si fuera de otra manera, la idea misma de «restauración» estaría privada de sentido. La conservación y la restauración de las obras de arte y de todos los objetos o prácticas a las cuales aquellas se aplican tiene su condición en una relación con la *historia* que incluye la *rememoración* según el modo de una *retroducción*, esta última solidaria con una *producción* potencialmente orientada hacia el futuro.¹⁰ Evidentemente esa relación no es simple –como por otra parte no lo es la memoria– en la medida en que se constituye a partir de una madeja de relaciones que ni siquiera pueden concentrar en una diacronía, y que no permiten *aislar*, excepto por abstracción, algún contenido, cualquiera que sea, apto para ser etiquetado como “pasado”, propio de un momento dado del tiempo y concebido en su insularidad. En cuanto al futuro, se caracteriza precisamente por una relación que se determina en relación

8 Esos motivos probablemente no son extraños, si uno se atiene a la historia de las ideas, a los temas introducidos por el romanticismo y al valor atribuido a los orígenes según diversas relaciones, incluida la identidad de los pueblos y de las naciones. La importancia que la filología alcanzó en Alemania en el siglo XIX constituye uno de sus componentes.

9 Como se sabe, Alois Riegl era vienesés, es decir “cacaniano”, en palabras de Robert Musil, que tenía veinte años más que aquel. Esa procedencia de la obra de Riegl no es indiferente. El sentido particular de la historia y de lo que es considerado *vorbei*, en el sentido típicamente vienesés, como lo sugiere la novela de Musil, *El hombre sin atributos*, son solidarios.

10 El componente de retroducción es importante en cuanto determina la naturaleza de lo que pide ser restaurado, pero sobre la base de hipótesis o de reconstrucciones en el presente de lo que es atribuido al pasado o a un estado supuestamente originario, con un anhelo que apunta a ser conservado en el futuro.

con el presente, según que tienda a preservar su propia memoria o a borrarse ante lo que *se producirá*.

Para el conservador-restaurador, se podría decir que la historia tiene un sentido “filosófico”. Ella está enclavada en sus gestos, como el compromiso ontológico e histórico que se encuentra implicado en ella, incluso si ese compromiso no es asumido como tal, en la plena conciencia de lo que ahí hay, envuelto, de relación con el pasado que se constituye a partir de opciones ancladas en la cultura presente, esta misma comprometida en sus propios procesos de transmisión. Esta situación es trivial: no se puede desatar el tiempo y lo que se le sustrae, a título de lo que se constituye como *objeto, monumento o saber*, solo es el producto de una fijación cuyos solo méritos dependen de la inteligencia o el placer que ella nos da.¹¹ El resultado puede ser más o menos sólido, más o menos estable, pero la mejor garantía de esa estabilidad (relativa y siempre precaria) sigue residiendo en su adaptabilidad. La variabilidad es una de sus dimensiones mayores.

Estas breves observaciones permiten entrever por qué la conservación-restauración no se resuelve en un conjunto de cuestiones y de procedimientos *técnicos*, aun cuando los medios que nos ofrecen las ciencias y los instrumentos que ellas ponen a nuestra disposición desempeñan un papel cada vez más importante.¹² Sería una ingenuidad creer que los problemas y las opciones que ahí se encuentran implicados, el sentido que toman, pueden resolverse en una presunta tecnicidad, y sería un error creer (ambas convicciones pueden resultar estrechamente solidarias) que la conservación y la restauración deben orientarse hacia un origen o a un estado de origen definido en los términos de una pureza o de una absolutidad, en las cuales se reabsorbería pura y simplemente su significación.¹³ Ciertas nociones –y también ciertos hábitos–, como los de la *intención* y de la *autenticidad* se manifiestan, a ese respecto, embarrasadas y ambiguas, en la medida en que reducen a una sola dimensión

11 Las tesis que aquí sostengo están en relación con ideas desarrolladas en otras obras y en otros terrenos. *Grosso modo*, el hilo conductor es que lo que se presenta bajo la condición de objeto o de una concreción cualquiera no puede ser comprendido sino en relación con complejos de acciones y de interacciones en las cuales están envueltos. Esos complejos son de naturaleza social; participan de la constitución y de la reconstitución de lo social, incluso en las producciones más individualizadas.

12 Los medios de análisis que ofrecen hoy las técnicas y los instrumentos sofisticados de los que se dispone en el análisis de los materiales, en cuestiones de datación, etc. El ejemplo más significativo es sin duda el del acelerador de partículas AGLAE (Accélérateur Grand Louvre d'Analyse Élémentaire).

13 Sin embargo, es lo que está en el trasfondo de muchas ideas, cuya línea de fuga es una concepción de la restauración que se emparenta con el *revival*. En el fondo, el camino del restaurador está sembrado de emboscadas: el *revival* y la “reparación” constituyen sus dos extremos.

(psicologizante) las condiciones que entran en la constitución de un objeto y en lo que le da su sentido.¹⁴ Los objetos con los cuales hay que vérselas son lo que se llaman “objetos intencionales”,¹⁵ pero esto significa, en primer lugar, que son de naturaleza *relacional*, es decir que están constituidos por una red de relaciones integradas a un proceso de generación que se concretizan en la producción de un objeto, estando ellas mismas ligadas a la percepción que es permitido tener de él y a las condiciones implicadas en esa percepción.¹⁶ Al comparar el tipo de situación que eso implica con la que caracteriza un texto presentado a la lectura, se obtendrían tres modalidades de intención: la *intentio auctoris*, la *intentio lectoris* y la *intentio operis*.¹⁷ La primera es la del autor o del artista (que no se disocia del proceso de elaboración, por lo menos en cuanto las intenciones se modifican en el curso de un recorrido, de manera que ellas interactúan); la segunda es la del lector o del espectador (la lectura, como comprensión y como atribución de significaciones); la tercera es la del texto o de la obra, como se quiera; esta se determina según su supuesta independencia, es decir como en función de las significaciones que añade. El sentido que da un lector al texto de un autor no coincide necesariamente con el que posee a los ojos de este; puede alejarse de él, puede enriquecerlo o empobrecerlo.¹⁸ El sentido que el

14 La intencionalidad, concebida como esa dimensión de la conciencia que se manifiesta en las intenciones resulta ya en sí misma suficientemente problemática desde que se tiende a referirle acciones que se supone se relacionan con ella y en ella encuentran sus sentidos. Ver sobre este punto el estudio clásico y capital de Elizabeth Anscombe. *Intención* (traducción de Ana Isabel Stellino. Madrid, Paidós, 1991). Las dificultades de esa noción se acrecientan aún más desde el momento que se la representa a imagen de una acción finalizada aún no actualizada. La psicología de los estados mentales se convierte entonces en la clave presunta de lo que ahí ocurre.

15 La expresión es de Husserl, en un estudio de 1894: “Über intentionalen Gegenstand”. No entro aquí en los debates ligados a esta noción en Husserl, y originariamente en Brentano y Twardowski. Llamo aquí “objeto intencional” al objeto al cual se refieren las intenciones, las cuales son ellas mismas definidas como referidas a un objeto.

16 Cuando se trata de obras de arte o de artefactos con dimensión artística, esas condiciones entran especialmente en la categoría de las condiciones de *activación* o de *implementación*, a las cuales Nelson Goodman atribuía un rol mayor. Ver Nelson Goodman. *L'art en théorie et en action* (traducción del inglés y postfacio de Jean-Pierre Cometti y Roger Pouivet. Paris, Gallimard, 1984, pp. 69-134), así como “L'activation des œuvres d'art”, traducción del inglés de Jean-Pierre Cometti, en *Nelson Goodman et les langages de l'art (Cahiers du Musée National d'Art Moderne, N° 41, 1992, pp. 7-13)*. Se puede ir más lejos y hablar de “condiciones de arte”, en el sentido del conjunto de los factores que hacen que en tal o cual condición “hay arte”. Ver mi libro: *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

17 Umberto Eco. *Interpretación y sobreinterpretación*. Traducción de Juan Manuel López Guix. Madrid, Ediciones Akal, 1996.

18 *Ibid.* Para que sea de otra manera, sería necesario que hubiera una estricta coincidencia entre las intenciones del autor y las del lector. En realidad, es necesario que ellas comuniquen, pero sin coincidir, a diferencia de lo que pasa en los casos soñados del lenguaje artificial o los códigos de toda especie.

autor le atribuye no constituye sino un episodio, junto a todos los que nacerán bajo el efecto de las múltiples y variadas activaciones, sin las cuales lo que se a leer, ver o escuchar sería parecido a una estrella muerta. Si bien es el lector o el espectador el que, por definición, tiene siempre la última palabra, la *intentio operis* es ese postulado que permite acreditarle a la obra una significación intrínseca y casi residual –bajo el efecto de una “retroducción”–, y que permite aparentemente descartar, como no pertinentes, ciertas interpretaciones. En este punto, el realismo estético hace su agosto. Pero sigue en pie la cuestión de saber en qué consiste tal contenido, perfectamente paradójal, si al menos hay que admitir que no podría ser disociado del juego y de los efectos de las otras dos clases de *intentio*, es decir las relaciones en las cuales todo objeto está cautivo, en cuanto se le atribuye un sentido.

Aquí nos encontramos frente a los principales rasgos de toda situación semiótica y a una versión de lo que Charles Sanders Peirce llamaba la “semiosis”,¹⁹ de la cual todo signo es indisoluble; lo que se da (cuando se lo aísla) como *intrínsecamente* provisto de significación no es sino el producto *separado*, y en consecuencia *abstracto*. Para analizar el sentido, es necesario establecer el proceso del cual todo signo es parte receptora, lo cual quiere decir también las condiciones de activación que se encuentran implicadas en las diversas situaciones de las que ellas forman parte. Ningún signo posee un sentido independientemente de lo que lo liga a las condiciones de uso, las cuales pueden por cierto estar solidificadas, sedimentadas, como lo están en los hábitos de lenguaje y en nuestras creencias, sin emparentarse, sin embargo, con una naturaleza. Ocurre aquí como con el lenguaje en Wittgenstein: poniendo las palabras en circulación tenemos las mejores chances de no llegar a ser víctimas de las imágenes que nos convierten en sus cautivos.²⁰

Historicidad e *intentio*

Estas consideraciones no dejan de tener importancia para la conservación-restauración. Si la significación de un objeto y el valor que se le acuerda (a título de postulado implicado en el proceso como tal) es lo que justifica su conservación, *conservar* no puede consistir en una preservación ilusoria de lo que constituye el sentido y el interés primitivo,

19 Ver Charles Sanders Peirce. *Écrits sur le signe*. Reunidos, traducidos y comentados por Gérard Deledalle. Paris, Seuil, 1979. La semiosis, es decir, el proceso de producción y generación de los signos es un efecto de la relación que asocia todo signo a un objeto y a un interpretante.

20 La expresión es de Wittgenstein. Ver Ludwig Wittgenstein. *Investigaciones filosóficas*. Traducción de Alfonso García Suárez y Carlos Ulises Moulines. Barcelona, Crítica, 1988, reimpr. 2008.

porque este se concibe solo en una relación *mediata* implicada en las decisiones tomadas a su respecto, a diferencia de todas las otras clases de objetos cuyo estatuto no recomienda nada semejante. El objeto no se designa a sí mismo para una atención de ese tipo sino en razón de su *historicidad*, es decir, o bien de su pertenencia a una historia (*pasado*) de la cual depende el interés que presenta a nuestros ojos; o bien de su pertenencia a un *presente* que le atribuye por adelantado el valor futuro de una herencia, de modo que en los dos casos, el objeto considerado conjuga en sí las tres dimensiones elementales del tiempo, como si le correspondiera mantener la unidad de este.²¹ La situación con la que hay que enfrentarse, entonces, es semejante a la de todos los objetos semióticos: el objeto (el símbolo) con el cual hay que vérselas se inscribe en una *semiosis* que lo sitúa en un punto que obliga a incluir tres tipos de *intentio*, sin privilegiar ninguna, salvo tal vez la necesidad de regularse según la que (a menos a título de postulado) parece apta para poner un límite a la interpretación: la *intentio operis*. Esta, sin embargo, no puede tener más que un rol regulador y no podría ser tratada de una manera tal que fije la semiosis en un ilusorio punto final que anularía el sentido de su modo de proceder. Por eso “conservar” o “restaurar” no tienen nada que ver con la preocupación de preservar de alguna manera un sentido *definitivo* ni *exclusivo*. Veremos más adelante lo que emparenta el proceder del conservador-restaurador con la investigación, en el sentido que Peirce y los filósofos pragmatistas dieron a ese término; se supone que la investigación, exactamente como la semiosis mantienen una apertura que constituye su condición; ella debe, al mismo tiempo, precaverse de los procedimientos o de las hipótesis susceptibles de bloquear esa apertura. Las finalidades de la conservación son de un tipo que excluye igualmente todo expediente de esa especie.

Esas exigencias no dejan de presentar dificultades. ¿Qué sentido darle a lo que, con Umberto Eco, hemos llamado la *intentio operis*, la única capaz, aparentemente, de trazar un límite entre las hipótesis pertinentes o legítimas (sin abandonar, empero, la idea de su pluralidad) y las que deben ser descartadas, y más precisamente, la única capaz de poner fuera de circulación todo lo que pudiera relacionarse con una “desafinación” en el tratamiento de las obras? Por otra parte, en la medida en que la semiosis se inscribe igualmente en una dimensión vertical o diacrónica, ¿qué parte hay que acordarle a los diferentes momentos que son constitutivos de ella?

21 Es apenas necesario decir que bajo ciertos aspectos, la conservación incluye una apuesta respecto de un porvenir del cual nadie es dueño, incluso si las opciones asumidas en el presente, cuando ellas se concretizan en actos, pueden contribuir a su orientación. Si la historia es contingente, nuestras acciones pueden tener una influencia en ella.

La idea de una *intentio operis* se asocia de hecho con la preocupación que los conservadores manifiestan muy frecuentemente a propósito de la “intención”; en esto se forman un grupo común con los autores que, en filosofía del arte, hacen de la intención (del artista) la piedra angular de las obras, es decir, de lo que *hace* que las obras de arte sean lo que *son* (de su identidad). Si las observaciones que preceden son justas, es un error o una ingenuidad poner entre paréntesis la *intentio lectoris* o pensar que la *intentio auctoris* coincide con la *intentio operis*. El conservador, quiéralo o no, está de todos modos en la posición del lector. La cuestión no puede consistir, entonces, en abrir un acceso a la *intentio operis*, concebida como el conjunto de la propiedades intrínsecas y significativas de la obra, ni de hacerla coincidir con la *intentio auctoris*; y aún menos, sin duda, de confiarse a alguna intuición que recurriría a la *intentio lectoris*, sino en llegar a determinar la parte respectiva (los contrastes eventuales), en beneficio de una coherencia, es decir de una *hipótesis de sentido* en torno de la cual pueden armonizar las inevitable disonancias, sin pretender reabsorberlas totalmente, ni sustraerlas a otros posibles abordajes, ligados a preocupaciones futuras que nacerían de una reconfiguración de la *intentio lectoris*.²²

Sin ninguna duda hay que resolverse: en general, nuestra percepción y nuestra comprensión de las obras de arte son función de las condiciones y de los intereses que no coinciden con los que fueron contemporáneos a la aparición de aquellas. Aquellas pueden alcanzar una relación de coherencia con estas, en la medida en que se sitúan o pueden situarse en la continuidad de las condiciones que marcaron su emergencia, pero el precio a pagar es precisamente este: no se puede “hacer presente” sin incluir en el presente lo que no le pertenece. ¿Qué interés tendría la conservación sin ese principio, y con ella todos nuestros afanes por la memoria? Una prueba peculiar de esto es la visión común que coincide en reconocer como “obras maestras” las obras que mejor resisten al tiempo, es decir que responden o son las más propicias a un interés renovado.²³

22 Permítaseme añadir, para evitar malentendidos, que en el uso que hago de esas nociones no entra para nada lo psicológico. La famosa “subjetividad”, tan recurrida, no es sino un señuelo, una suerte de fantasma bajo cuya capa se oculta un anclaje social concentrado en las “habitualidades de la acción” (de las creencias, de los hábitos).

23 Ver Ricardo Ibarlucía. “À quoi servent les chefs d’œuvre?”, traducción del inglés de Jean-Pierre Cometti, en *Il Particolare. Art-Littérature-Théorie critique*, N° 25/26, Marsella, 2012, pp. 27-48, 2013 (“Para qué necesitamos las obras maestras”, en *Boletín de Estética*, Año VIII, N° 20, 2012, pp. 49-74/“Why do we need Masterpieces”, en Gert Melville y Carlos Ruta (eds.): *Life Configurations. Challenges of Life: Essays on Philosophical and Cultural Anthropolgy*, 1. Berlin/Boston, De Gruyter, 2014, pp. 213-232). El autor muestra en ese escrito de manera luminosa la capacidad de las obras maestras para responder a las expectativas y a las circunstancias imprevisibles y a las que nada las destinaba. En este caso, y en el lenguaje de Eco, la intención del lector juega un rol que renueva de alguna manera las otras dos intenciones.

Aquello que tenemos tendencia a considerar –cediendo a una hipótesis metafísica– como intrínsecamente perteneciente a las obras, probablemente no sea sino la figura de equilibrio (necesariamente precario) de lo que distingue, a veces hasta la distorsión, la intención del autor de la del lector, la del artista de la del observador.²⁴

Tenemos entonces todas las razones para relativizar el lugar generalmente acordado a la intención en la determinación y el cumplimiento de los fines de la conservación. De ninguna manera resulta obvio que el objetivo buscado sea (deba ser) preservar lo que se presenta como la intención primera del artista, lo que preside a la creación de la obra. La significación de esta no se agota en ello. O mejor, si el caso fuera tal, ese agotamiento marcaría al mismo tiempo el de la obra misma.²⁵ Tampoco resulta obvio que lo que se tiene por tal (la intención) sea decisivo al punto que se le deba acordar un rol privilegiado. Además de las razones que tienden a limitar su alcance, están todas aquellas que militan contra lo que se ha llamado el “sofisma intencional”: ¿cómo podría uno asegurarse de esas intenciones y qué pasa con las cualidades no intencionales de las obras, suponiendo que se pueda discernirlas?²⁶ Pero sobre todo está el hecho de que lo que bautizamos con el nombre de *intención* no se distingue del conjunto de los gestos, de los pensamientos y de las operaciones que se determinan en la génesis de una obra, de la misma manera que no se puede disociar la intención del acto,²⁷ de modo que es siempre *a partir del acto* como postulamos la intención.²⁸ Esta aseveración puede parecer exagerada y reduccionista. En el caso de las obras de arte y de los objetos intencionales, se apoya en una primera

24 Umberto Eco suministró ejemplos en la obra citada: la interpretación de Dante por Rossetti, como ejemplo de “sobreinterpretación”, hasta la interpretación delirante (*Los límites de la interpretación*. Traducción de Helena Lozano. Barcelona, Lumen, 1992). Aunque opuesta en principio, el deseo de “restaurar” las condiciones y las intenciones originarias de una obra pueden resultar igualmente engañosas, como lo muestra el ejemplo de la música barroca. “Mirador” es el término empleado por Duchamp en su célebre máxima: “Es el mirador el que hace el cuadro”. El *ready made* es aquí un ejemplo excelente. La famosa “libertad de indiferencia” duchampiana es su correlato, pues toda la cuestión consiste en saber hasta dónde puede ser radicalizada. Si debiera serlo hasta el punto de una “ausencia de cualidades”, resultaría obvio que la *intentio operis* de Eco perdería su pertinencia (salvo que se la interpretara, como lo he hecho arriba, es decir como un efecto de objetivación y de reificación).

25 Ver nuevamente las reflexiones de Ricardo Ibarlucía en “À quoi servent les chefs d’œuvre”, *op. cit.*, especialmente pp. 36-38.

26 Ver Monroe C. Beardsley. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, 2ª edición. Indianapolis, Hackett Publishing, 1981. Un ejemplo: si un libro o un film resulta divertido para tal o cual público, suponiendo que esa cualidad sea “involuntaria”, ¿hay que dejar de reírse?

27 Ver Anscombe, *Intención*, *op. cit.*, en consonancia con lo que la crítica wittgensteiniana permitiría establecer. Ver también Michael Baxandall. *Les formes de l’intention. Sur l’explication historique des tableaux*. Nîmes, Jacqueline Chabon, 1991.

28 Solo las acciones y sus consecuencias pueden “hacer la diferencia”, conformemente a la famosa máxima pragmatista: “Una diferencia debe hacer la diferencia”.

evidencia: que seamos restauradores, críticos o historiadores, las obras que llaman nuestra atención se nos presentan en la *experiencia* de su *materialidad*. Ellas entran bajo ese título en un complejo de relaciones que se determina por relación con otros objetos, presentes, familiares o no, en relación con nuestros intereses, nuestras capacidades de atención, sus usos potenciales, los enunciados a los cuales ellas pueden dar lugar, en situaciones de interlocución efectivas o potenciales, etc. Dadas esas condiciones, las obras de arte toman un sentido y pueden concluir ahí, pero una atención específica les presta inevitablemente un “rostro”, donde se reconocen otros “rostros”, que las restablecen en la continuidad de otro sentido, el de las condiciones que les han dado nacimiento, al que no accedemos directamente, sino por el camino de una inducción. Una imagen lleva en sí misma, a este respecto, de manera inmanente, lo que Hegel consideraba como la marca del espíritu por la cual ella es imagen.²⁹ Lo que llamamos “intención” es siempre *inducido*, más que intrínsecamente presente, por el efecto de lo que Peirce llamaba una retroducción.³⁰ Las perspectivas que pretenden ignorar todo lo que en ella hay de construcción solo logran momificar las condiciones de la intención al vaciarlas, así, del sentido que son susceptibles de asumir para quien quisiera situarlas en un contexto de intereses más amplio.

El objeto no basta. Este tiene que prestarse a una operación que no es solo la del producto del arte, sin de su reconocimiento. Para mayor claridad, esto se puede decir de otra manera. Si la intención es inducida, habiendo estado en un primero momento postulada, es porque todo artefacto funciona como una imagen, la cual lo ejemplifica sin reducirse a un episodio mental.³¹ La intención, así comprendida, es como el doble de lo que constituye un objeto como polo de sentido, pero es el *acto*, más que el individuo, el que es su depositario, y el acto como tal —o el encañamiento de actos— arraiga en condiciones que solo en apariencia son individuales. Estas recubren, además, un conjunto de componentes que se mezclan con disposiciones, hábitos de acción y la puesta en acción de recursos que indican su pertenencia a un contexto social. Richard Wollheim, para explicar cómo lo que está incluido en un objeto, a título de intención, puede, sin embargo, ser comprendido por quien en

29 Ver los comentarios de Hegel, en su crítica de la mimesis en sus *Lecciones de estética*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. (“Introducción”). Madrid, Akal, 1989.

30 Ver Peirce. *Escritos sur le signe*, op. cit.

31 La *affordance*, en el sentido que James G. Gibson le dio a esa palabra (“The Theory of Affordances”, en Robert Shaw y John Bransford (eds.). *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology*. Hillsdale, Nueva Jersey, Lawrence Erlbaum, 1977, pp. 67-82) es una manera de dar cuenta de esa propiedad. La noción de *agency*, en el sentido de A. Gell esta vez, puede también aportar lo suyo. Estas nociones, sin embargo, no son aplicable sin implicaciones filosóficas relativamente pesadas que no se pueden analizar aquí.

apariencia le es extraño, apelaba a lo que Wittgenstein llamaba una “forma de vida”.³² Por este motivo el mito del lenguaje privado (con el cual se vincula con tanta frecuencia la idea de intención) no es congruente.³³ Pero, puesto que la polaridad según la cual se ordena este reconocimiento es doble, es necesario que esta “forma de vida” sea común. A veces lo es, y esto es lo que justifica los presupuestos de una definición histórica del arte;³⁴ a veces no lo es, según que la distancia temporal compromete su principio o que la distancia cultural parece prohibirlo.

Entonces hay que apelar a lo que el mismo Wittgenstein llamaba las “relaciones intermedias”, es decir a proximidades o a imágenes en espejo que nuestra propia cultura, en lo que presenta de extraño o de extranjero a nuestros propios ojos, pone sin embargo a nuestra disposición.³⁵ Los objetos etnográficos suponen procedimientos de ese género, salvo que les apliquemos, pura y simplemente un esquema etnocéntrico. Es posible, sin embargo, evitarlo, como lo veremos, si uno logra librarse de las trampas del exotismo y de una visión de la historia y de las culturas estrictamente bipolares. En un sentido, es una cuestión de comparaciones. Marcel Détienné sostenía, paradójicamente, que solo se compara lo incomparable, y Clifford Geertz no vaciló en desarrollar dos investigaciones sobre dos ciudades a primera vista incomparables por su inserción geográfica, su contexto cultural y económico, etc.³⁶ Igualmente, más recientemente, en su libro sobre Florencia y Bagdad, Hans Belting estudia dos paradigmas en apariencia inconmensurables, del cual espera clarificaciones que el análisis de un solo lugar no le permitiría esperar.³⁷

32 Richard Wollheim. *L'art et ses objets*. Traducción del inglés de Paul Thies. Paris, Aubier-Montaigne, 1994.

33 Sobre el lenguaje privado, ver Wittgenstein. *Investigaciones filosóficas*, op. cit., así como mis comentarios en *Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*. Paris, PUF, 2004. El “lenguaje privado”, es decir un lenguaje que encontraría su fuente en el fuero interno de una persona, que sería el único que conocería su sentido, es un absurdo puro y simple, en la medida en que le faltaría todo criterio, al no haber lenguaje sin regla ni criterio.

34 Ver J. Levinson. “Une définition historique de l'art”, en: *L'art, la musique et l'histoire*. Traducción del inglés de Jean-Pierre Cometti y Roger Pouivet. Paris, L'Eclat, “Tiré-à-part”, 1998.

35 Ver L. Wittgenstein. *Observaciones a La rama dorada de Frazer*. Traducción de F. J. Sábada Garay. Tecnos, 2008. Los datos del problema son los siguientes. Las concepciones que, tratándose de una cultura, de un lenguaje o de comportamientos, privilegian una visión marcada por la noción de estructura, desembocan fácilmente en situaciones de incomparabilidad (incluso de inconmensurabilidad). En cambio las visiones pluralistas que privilegian la pluralidad y la heterogeneidad autorizan más las comparaciones, la visión de los parentescos y, en consecuencia, las clarificaciones recíprocas.

36 Marcel Détienné. *Comparer l'incomparable*. Paris, Seuil, 2000. Clifford Geertz. *La interpretación de las culturas*. Traducción de traducción de Alberto L. Bixio, revisión técnica de Carlos Julio Reynoso. Barcelona, Gedisa, 1992.

37 Hans Belting. *Florence et Bagdad, une histoire du regard entre Orient et Occident*. Traducción del alemán de Naima Ghermani y Audrey Rieber. Paris, Gallimard, 2013. En este importante

El mismo y el otro

Las dificultades que esos procedimientos están destinados a disipar acechan al conservador-restaurador como al historiador o al antropólogo desde que cedan a la ilusión de un sentido o de condiciones que bastaría “des-cubrir”, como se descubre un continente oculto. Todavía estamos solo a mitad de camino. En efecto, suponiendo que el conservador-restaurador, en los procedimientos de investigación que hay que asumir, se regula según un procedimiento atento a la situación que acabamos de describir, y en consecuencia, al juego complejo de las relaciones que presuponen las finalidades que él persigue respecto de un objeto dado, ¿qué lugar debe darles a los diferentes episodios que pertenecen a su historia, es decir a la peripecias que han marcado los usos de este en el tiempo, incluidos los tratamientos de conservación o de restauración anteriores?

Los debates, incluso las discusiones que pertenecen a la historia de la conservación muestran hasta qué punto las opciones pueden ser distintas y subordinadas a concepciones eventualmente incompatibles.³⁸ La historia del tratamiento de las lagunas basta por sí misma como testimonio de esa situación. La prudencia de lo que hoy funciona como deontología prohíbe toda intervención que se enmascare como tal y que pueda resultar desastrosamente definitiva.³⁹ La deontología, desde ese punto de vista, ha integrado uno de los principios mayores de la investigación, la falsabilidad y la reversibilidad.⁴⁰ La cuestión se relaciona, sin embargo, con lo que se representa como la *identidad* de un objeto o de una obra, la cual depende también de su régimen propio, aspecto que por ahora dejaremos de lado.

Si la identidad es, en efecto, lo que conviene preservar⁴¹ (en el caso de la conservación como en el de la restauración), ¿qué estatuto conviene otorgarles a los episodios que, perteneciendo a la historia de un objeto, parecen haber afectado su presunta identidad? Además de las reservas precedentemente expresadas sobre lo que podría ser considerado como propiedades intrínsecas y originales que uno podría sentirse tentado a erigir como principio de identidad (si se trata de un objeto perteneciente

libro, Belting muestra cómo se constituyen dos miradas ordenadas, una a la imagen, la otra, a una visión sin imagen, de la cual el islam es el polo mayor.

38 Ver Conti. *A History of Restoration and Conservation of Works of Art History*, op. cit. Esa incomparabilidad se ilustra, por ejemplo, en los preceptos defendidos por Viollet-le-Duc y en las teorías que se le oponen, como la de Grandi, anteriormente evocado.

39 Existen, evidentemente –y desdichadamente– numerosos ejemplos (ver James Beck. *Art Restoration. The Culture, the Business, the Scandal*. New York, Norton and Co., 1996).

40 La idea de investigación incluye la de reversibilidad. Las hipótesis son falsables. La “reversibilidad”, en el caso de la restauración, excluye las “soluciones” decisivas y exclusivas.

41 Más que la “autenticidad”.

al pasado, ellas son inducidas; si se trata de un objeto perteneciente al presente ellas son solidarias con una descripción que difícilmente puede pasar por exclusiva), uno esta prácticamente obligado a considerar que la identidad de una cosa, si debe ser comprendida como un principio de permanencia, se concibe más a la luz de las peripecias de una *transmisión* que bajo el solo principio de una relación milagrosa que permitiría acceder a su estado original. En la célebre imagen del barco de Teseo, retomado por Neurath y enriquecida por David Lewis, si el navío que llega al puerto, después de haber enfrentado las peores tormentas y haber sido reparado en consecuencia, es realmente *el mismo* que el que había partido como una audaz carabela, es porque las reparaciones efectuadas se inscriben en una transición continua.⁴² Los materiales pueden ser totalmente diferentes a los materiales de la partida. Materialmente hablando, *partes extra partes*, no es el *mismo* navío; no ha conservado otra cosa que el nombre, y tal vez en parte la forma, porque, en el curso de las reparaciones sucesivas, los carpinteros la han respetado. También podrían no haberla respetado. De la misma manera que la misma obra de arte ha podido o no ser el objeto de cuidados atentos, destinados a respetar sus propiedades comparables.⁴³ Además, hay casos en que —como en el Noé y el Adán de David Lewis, se llega a un resultado híbrido, no ya a Noé o a Adán al final de la cadena, sino a algo así como Noán.⁴⁴

Existe la costumbre de pensar que un objeto, aunque se transforme y, en consecuencia, se degrade, como todas las cosas corruptibles (sin lo cual no se daría el propósito de conservarlo ni de restaurarlo), adquiere con el correr del tiempo aspectos o propiedades que participan del valor que se le da y de la atracción que ejerce sobre nosotros. Si esta idea está difundida y si en general es convincente (en cierto sentido debe ser justa), es porque el interés que le atribuimos a ese objeto reside en su *duración*, y entonces en la temporalidad que se encuentra inscrita en él, más que en su sola pertenencia a un momento *t* del tiempo. Por una parte, ese instante no sería nada si nosotros no estuviéramos ligados a él mediante un hilo que se extiende por una duración que puede ser muy larga; por otra parte, lo que cuenta en un acontecimiento o en ocurrencia del tiempo, son sus *consecuencias*.

42 En otras palabras, las reparaciones están encadenadas y ese encadenamiento ha sucedido etapa por etapa, cada etapa partiendo de los efectos de la etapa anterior. Sobre Adán y Noé, ver David Lewis. *De la pluralité des mondes*. Traducción de Marjorie Caverbière y Jean-Pierre Cometti. Paris, L'Éclat, "Tiré-à-part", 2007.

43 Se puede pensar en casos extremos de "mal-intencionalidad". Un ejemplo reciente apareció en la prensa a propósito de la "restauración" pretendida de un "Cristo" de Elicia García-Martínez en Borja, en España.

44 Lewis. *De la pluralité des mondes*, *op. cit.*

Ahora bien, estas no constituyen solo las condiciones bajo las cuales está permitido hablar de él, interesarse en él y reconocerle un sentido y un valor, sino que ellas se extienden mucho más allá del acontecimiento mismo al difundirse en la historia y en el cuerpo social, es decir en las creencias comunes y en lo que nos ha sido transmitido de mil maneras.⁴⁵ La conservación-restauración tiene que vérselas con esto y, en consecuencia, con una “identidad” que se nutre de las circunstancias que, si uno debiera hacer abstracción de lo que ellas inducen, no dejaría subsistir sino un referente vacío y sin interés (una pura tautología). Conservar no es conmemorar, aunque las conmemoraciones aportan lo suyo. Pasa lo mismo con los cumpleaños. Lo que se festeja no es el nacimiento de un individuo, es la duración de su vida y los cambios que se han producido en ella. Al final, el nacimiento, como la muerte, según las palabras de Epicuro: *¡no es nada!*

La historia está hecha de lo que hoy gusta denominar *reconstitución* o *reenactment*, viendo ahí posibilidades que dependen de la restauración.⁴⁶ Por un lado, ese punto de vista es justo; por otro, se disuelve en procesos mucho más comunes de lo que se estima es la especificidad del acto de restaurar. ¿Es necesario ver en ello un efecto de lo que se proclama a veces como el “fin del arte”, incluso como el “fin de la historia”? Volveremos sobre el tema. Si una cosa se deriva de esto es que, en todo caso, las cuestiones de identidad implican paradójicamente procesos que no se pueden dejar de plantear, ni pueden resolverse en la simple ecuación $a = a$. No tener en cuenta esto equivale a alimentar una ficción incompatible con la idea misma de restauración.

La principal víctima de ese estado de cosas es la idea de propiedades *intrínsecas*, concebidas como determinando las finalidades de la conservación o la noción misma de “obra de arte”. La filosofía formula aquí un alegato contra la metafísica, como intentaremos convencernos con mejores fundamentos más adelante. Tal vez ella permita entrever, a condición de adoptar un punto de vista descentrado, todo lo que la noción de *identidad* (por cierto todavía más que la de *autenticidad*) recubre, para no decir concentra, de un privilegio acordado a la *permanencia* y a las instituciones del sentido que a ella contribuyen.

45 No hace falta decir que las conmemoraciones aportan lo suyo, así como los libros de historia y los monumentos.

46 La terminología que designa ese tipo de proyectos varía; ella consiste en una *reiteración* de lo que ocurrió. Sus principios son estudiados más adelante.

2. Explícitos

Lo que las obras de arte dicen a la filosofía

A pesar de las observaciones que preceden, la idea de que la conservación y la restauración pueden tener que ver con la filosofía no es algo que resulte obvio. Pocas son las filosofías que se han interesado en el tema, y las prácticas que entran en ese campo hoy tan profesionalizado le fueron extrañas durante mucho tiempo. Esta situación cambió sensiblemente con el eco que tuvieron en ese dominio, en una época relativamente reciente, ciertas ideas, comenzando por las que Cesare Brandi expuso en un pequeño libro: *Teoría de la restauración*, publicado en 1963.⁴⁷ Desde esa fecha, el libro de Brandi hizo escuela y las concepciones que propuso adquirieron un alcance que le confirieron un lugar y una significación muy notable en ese dominio.

Cesare Brandi es autor de una obra abundante que abarca toda suerte de cuestiones, sin relación directa con la conservación–restauración, aunque ella esté esencialmente centrada en el arte y la historia del arte y aunque tenga la capacidad de inducir consecuencias que se cruzan con los presupuestos de la conservación– restauración, así como con las concepciones que entran en el discurso filosófico sobre el arte y las obras de arte.⁴⁸ Por otro lado, su *Teoría de la restauración* se hace cargo de las implicaciones de esto, revelando así lo que vincula las concepciones del arte y los principios que orientan las formas de relación con las obras destinadas a preservar memoria de estas por su inscripción en un presente renovado. La “teoría” de Brandi no solo es instructiva en cuanto aporta una clarificación sobre las normas que operan en la práctica del conservador-restaurador, así como sobre las preocupaciones o los problemas que se manifiestan en ella; ella es reveladora de las relaciones que asocian un pensamiento a una práctica, una práctica a una ontología (a veces solo implícita) y a todo un conjunto de condiciones que se articulan con instituciones, un marco de valores, de dispositivos jurídicos y una economía del arte, en torno al cual emerge un mercado, fenómeno que constituye un polo mayor.⁴⁹

47 Cesare Brandi. *Teoría de la restauración*. Traducción y notas de María Ángeles Toajas. Madrid, Alianza, 2002.

48 Ver especialmente Brandi. *La fine dell'avanguardia*, a cura di Paolo D'Angelo. Macerata Quodlibet, 2013 y Morandi. Pistoia, Gli Ori, 2008, así como *Theoria generale della critica*. Turin, Einaudi, 1974. El libro sobre el fin de la vanguardia está compuesto de escritos que datan de 1949. Brandi cuestiona ahí un paradigma fundado en la idea de ruptura, que él relaciona con el romanticismo, de una manera con frecuencia polémica, atacando todo lo que le hace eco en el mundo moderno, desde el cine, el deporte, el jazz, etcétera.

49 Su *Teoría de la restauración* de 1964 gana en valor si se la pone en relación con sus escritos sobre las vanguardias de 1949. Lo que esos escritos cuestionan y critican con

La cuestión de saber lo que está permitido esperar de una filosofía, ahí donde hay obras –o incluso objetos que no pertenecen forzosamente al arte, sino en un sentido más bien perimido– que se prestan a intervenciones que no son del orden de la “creación”, sino, más bien, de la “recepción”, está lejos de ser indiferente. Y es así porque, por una justa reversión de las cosas, esa pregunta nos obliga igualmente a interrogarnos sobre lo que las prácticas que rigen esas intervenciones aportan o “dicen” a la filosofía misma. El presente nace de ese cuestionamiento. En efecto, parte de la hipótesis de que si la reflexión filosófica es capaz de suministrar una clarificación sobre el tipo de experiencia a la cual están asociadas nuestras prácticas, esto solo puede ser así en la medida en que ella les presta atención, lo cual significa exactamente que también debe integrar los aspectos o los elementos que forman parte de ellas, incluidos los que exceden los hábitos y las rutinas, ahí donde salen a luz exigencias nuevas que no se podrían resumir, y todavía menos codificar, en un “vestido de confección” intelectual, cualquiera sea su prestigio, su fuerza de inercia o sus servicios prestados. Nietzsche sugería que la falta de “sentido histórico” es uno de los defectos de los cuales hay que cuidarse, y John Dewey, entre otros, mostró a qué tipo de peligro uno se expone cuando se sustrae las ideas al tiempo y a la historia que, primitivamente, acompañaron sus ímpetus y potencialidades. Puede ser que las ideas de Brandi, junto a muchas otras, es verdad, hayan contribuido a esa situación de ahistoricismo, aun cuando, al interesarse en la restauración como él lo hizo, mostró que los compromisos que están implicados en ella exceden en mucho las finalidades de una práctica que no se preocupara de los desafíos con los que se solidariza, del tipo de relación con el arte que ella transmite y contribuye a reproducir o de su propia facultad de examinar las expectativas que aquel implica.

El campo de la conservación-restauración es una mina de inspiraciones para el filósofo, en particular cuando toma el arte como el objeto de sus investigaciones y cuando el conservador-restaurador puede difícilmente eludir una reflexión sobre los conceptos que utiliza en su práctica en un momento en que, tal vez más que nunca, los recursos de un pensamiento crítico se le imponen tan imperativamente como las exigencias a las cuales se espera que responda de manera tradicionalmente ancilar.⁵⁰

dureza, se prolonga en una suerte de reelaboración (*après-coup*) marcada por el sello de la exclusión. La concepción de la obra de arte sobre la cual se regula su teoría de la restauración corresponde prácticamente a lo que las vanguardias radicales habían criticado vigorosamente. Basta con medir lo que se encuentra implicado en los dos casos, social y económicamente, para comprender la naturaleza de los “implícitos” de la conservación-restauración, y en consecuencia de sus desafíos.

50 Ver Conti. *A History of Restoration and Conservation of Works of Art*, *op. cit.* El conservador-

En ese sentido, este libro aboga por una doble emancipación. ¿A qué responden, exactamente, las finalidades de la conservación–restauración en un contexto como el de hoy? ¿Cuáles son el sentido y el valor de los procedimientos que la guían? ¿Cuáles son sus supuestos y cuál es su rol? ¿Qué filosofía moviliza esta en su tratamiento de las obras de arte y de los objetos que entran en su campo de competencia? ¿Cuál es la que mejor le permite encontrar una libertad permitiéndole dominar o renovar su sentido, ahí donde ese sentido parece estar ausente? En cuanto a la filosofía como tal, ¿qué puede aprender al respecto? ¿Qué clarificación está en condiciones de encontrar ahí, que pueda legitimar o cuestionar sus propios esquemas o sus propias certezas?

No hace falta decir que esas cuestiones, que por ahora no sigo multiplicando, no encuentran aquí “respuesta” en el sentido estricto, sino en el sentido de que hay el propósito de enfrentarlas. Si ellas pudieran encontrar en el intento alguna justificación en favor de una filosofía más atenta a los múltiples factores que rigen nuestras prácticas y las concepciones que ahí en se encuentran incluidas, ya sería mucho.

Ser y modos de ser

El eje que mejor permite apreciar lo que la conservación–restauración comparte con la filosofía y lo que ellas tienen en común reside en la *ontología*, designando con esta palabra muy simplemente el género de convicción que se aplica al *ser* o a los *modos* de ser de lo que existe, y a título de tal integra nuestras investigaciones. Nuestros análisis, en cualquier dominio que sea –el simple uso de la palabra “análisis” descansa sobre postulados de tipo ontológico–⁵¹ apelan a una ontología implícita que, planteada al comienzo a título de condición, se legitima la mayor parte de las veces por los resultados en que desembocan los procedimientos puestos en acción. La “ontología de las obras de arte”, para ilustrar rápidamente lo que estoy presentando, se analiza en las *propiedades* que nosotros les atribuimos –o que nosotros atribuimos a su funcionamiento– como aptas para calificarlos como “artísticos”, abstracción hecha de las condiciones y de los procesos a los cuales deben sus

restaurador no es el artista (no lo es por su estatuto). Entre el artista y él está todo lo que separa históricamente las “bellas artes” de los “oficios”. Tampoco es el comendatario, al cual corresponde la iniciativa y que determina la naturaleza del pedido.

51 Según un esquema de razonamiento que uno tiene todas las razones de considerar como un sofisma, se piensa que lo que es heredado tiene poder explicativo, según una inversión característica que está en la base de diversas formas de “realismos”, que se encuentran en filosofía, o simplemente en el “sentido común”. Se puede ver ahí un efecto de la reificación que desempeña un papel en las prácticas humanas, pero que, en filosofía, perpetúa un modelo parmenidiano que también privilegia el modelo de las “visiones del mundo”, del paradigma de la visión, de lo que es fijo, estable, uno, etcétera.

propiedades.⁵² Sin duda en esto respondemos a una tendencia, probablemente inevitable, que nos impulsa a convertir lo que se desprende de una experiencia *condicionada* en un postulado de *esencia*.⁵³ La dificultad, que, sin embargo, no deja nunca de surgir, deriva de que ningún análisis, y *a fortiori*, ningún resultado, puede nunca ser considerado a tal punto como definitivo o exclusivo que no nos coloque, en tal o cual condición, en tal o cual momento, ante la obligación de continuar la investigación y, en consecuencia, de elaborar nuevos análisis o nuevos instrumentos de análisis, sin perjuicio de cambiar de ontología. La historia de la ciencia aporta ilustraciones en ese sentido. Nuestros procedimientos —análisis, descripciones, explicaciones, etc.— hace tiempo que han abandonado la tierra firme para echar anclas, sin embargo, con más seriedad y más durabilidad, integrando los principios de la investigación, a comenzar por la revisabilidad de principio de toda teoría y de toda hipótesis, incluyendo las mejor consolidadas.⁵⁴

La conservación-representación no se encuentra en una situación diferente, aun cuando sus objetivos no son de “conocimiento” (de naturaleza “teórica”) propiamente hablando. Por un lado, debe remitirse a conocimientos (cada vez más, por razones a las que volveremos más adelante), ellos mismos bajo proceso de revisión y de reevaluación, lo cual los convierte en susceptibles de renovación, con las consecuencias que afectan los usos que se hace de ellos; por otra parte, además de los medios que ellos ofrecen al conservador-restaurador, con mucha frecuencia ocurre que son movilizados por los artista mismos —como toda la historia del arte no cesa de mostrarlo—, de tal manera que las situaciones y los problema ante los cuales el conservador-restaurador se encuentra ubicado se plantean en términos que exigen inevitablemente ajustes; en fin, para abreviar, en la medida en que las situaciones y los medios no son estables (aunque también pueden serlo), los procedimientos de la

52 Remito a mi *Art et facteurs d'art*, *op. cit.*, pp. 37-48. Lo que aquí se cuestiona concierne a la tesis de un “realismo” de las propiedades estéticas y/o artísticas. La posición que bosquejo aquí consiste en plantear que las propiedades a la cuales el realista atribuye ese estatuto están de hecho ligadas a condiciones (“condiciones de arte”) de las cuales este hace abstracción, aun cuando ellas son presueltas por lo que él considera como propiedades de los objetos que retienen su atención.

53 John Dewey nunca dejó de denunciar ese sofisma que consideraría como típico de lo que llamaba “la teoría del espectador” (*spectator theory*) del conocimiento. Ver especialmente *Expérience et nature*. Presentado y anotado por Jean-Pierre Cometti. Traducción del inglés y posfacio de Joëlle Zask. Paris, Gallimard, 2013.

54 La investigación encuentra sus primeros elementos de definición en Peirce en “Comment se fixe la croyance”, en *Œuvres philosophiques*, publicadas bajo la dirección de Pauline Tiercelin y Pierre Thibaud. Paris, Le Cerf, 2002, vol. I, *Pragmatisme et pragmatisme*, pp. 221-222. El objetivo de la investigación es desembocar en una opinión ahí donde inicialmente se ha impuesto una duda. Peirce, en ese texto estudia los diferentes métodos que permiten llegar ahí.

conservación-restauración, en lo que toman de la investigación, reclaman una conciencia crítica que debe traducirse en un análisis reflexivo de los medios a poner en acción (conceptual y prácticamente) en cada situación dada, ya sea que esta se aparte o no de las que han sido confirmadas por el uso.⁵⁵

Esta evidencia –pero se trata más bien de una máxima de sabiduría y de racionalidad– se impone a la atención tanto más cuando tenemos que tratar con “objetos” o “fenómenos” culturales, es decir, con realidades que están en conexión directa con nuestras prácticas y nuestras instituciones, tales como ellas se constituyen en una historia que nunca se puede considerar acabada –a despecho de algunos eslóganes que encuentran cierto eco, mientras que la rueda gira y que nuestras actividades mismas contribuyen a hacerla girar.⁵⁶ El conservador-restaurador lo sabe por

55 Estas observaciones exigirían precisiones que solo pueden aportar los ejemplos. Volveremos sobre esto, pero para dar ya una idea, resulta claro que una de las primeras preguntas que se le plantean al restaurador concierne a los usos a los cuales un objeto es asociado y/destinado, de modo que –bajo el aspecto de esos usos– el modo de funcionamiento que se le puede atribuir, según que ese funcionamiento apele a una totalidad unificada o a una heterogeneidad de principio. Esas preguntas pueden encontrar una respuesta en lo que se sabe del objeto; puede ser también que una investigación sea necesaria a ese respecto (de la cual dependerá en cierta medida la pertinencia de la “constatación del estado”, ¿qué propiedades deben ser admitidas como pertinentes?, ¿en relación a qué?) y que la reflexión deba tomar el camino de la abducción, en el sentido que Peirce daba a esa palabra. Ahora bien, lo que es “abducido”, así como lo que es inducido, nunca puede ser considerado definitivo o exclusivo. Además, según las consecuencias que se derivan de esos procedimientos, diferentes posibilidades de intervención se impondrán a la atención, la cuales no entran forzosamente en el mismo marco “deontológico”. Las preconizaciones mayores de Brandi, por ejemplo, se basan en el privilegio atribuido a las cualidades de forma, que dejan de ser pertinentes desde el momento uno trata con objetos que no se rigen por las leyes de totalidad, como es el caso, por ejemplo, de la mayor parte de las obras procedentes de las vanguardias. Véanse sobre ese tema las características que Peter Bürger pone en evidencia, a propósito de los “montajes” o de los “ensamblajes” en su libro *Teoría de la vanguardia* (traducción de Jorge García, prólogo de Helio Piñón, Barcelona, Península, 1997, pp. 137-149). A fin de cuentas, se entrevisté aquí las razones por las cuales el modelo de investigación no consiste solo en los procedimientos que pertenecen a la conservación-restauración, sino igualmente en qué esos procedimientos mismos se abren a investigaciones que comprometen el estatuto de las obras o de los objetos, su inserción en las condiciones de producción, de recepción y de funcionamiento que las finalidades de la conservación-restauración permiten poner en evidencia, etc. La importancia que revisten los procedimientos de inducción y de abducción tal vez no haya sido tomada suficientemente en serio y no haya sido analizada hasta ahora por los “filósofos de la restauración”, los cuales se atienden frecuentemente a evidencias, desde ese punto de vista, o a modelos de investigación que han sido renovados o seriamente corregidos por las ciencias o la filosofía. En materia de abducción y de inducción, las reflexiones Peirce o de Goodman merecerían una especial atención. El breve estudio de este último sobre el “Nuevo enigma de la inducción” es especialmente recomendable para quien está convencido de que las propiedades en las cuales uno se interesa en conservación-restauración conjugan con los predicados ordinarios de las variables de tiempo y de presuposiciones pragmáticas completamente decisivas. Ver Goodman, *Faits, fictions et prédictions*. Prefacio de Hilary Putnam. Traducción del inglés de Yvon Gauthier revisada por Pierre Jacob. Paris, Éditions de Minuit, 1985.

56 Hoy se evoca un proceso que, en el punto en que está, marca la posesión del hombre sobre el mundo y la naturaleza a una altura del 90%, lo cual significa que la franja de lo que le escapa no ha cesado de reducirse.

experiencia, así como el historiador o el teórico del arte, el antropólogo, y como los filósofos deberían siempre recordarlo. No se trata solo de que los objetos con los cuales uno trata están efectivamente insertos en una historia, tanto como nuestros medios de investigación y las finalidades a las cuales responden; sino que también la disciplina y el campo de investigación mismo no pueden ser separados de ella. La conservación-restauración, tal como se concibe y se practica, responde a una preocupación que se impuso en un momento dado –esencialmente en el siglo XIX– y en ciertas condiciones; los procedimientos que la constituyen, si quieren tener un sentido, no pueden considerar asegurada su perennidad. Sus objetos son objetos *contingentes*. Esto no quiere decir en absoluto que haya que ver ahí la marca de su vanidad, porque entonces sería necesario generalizar el principio y aceptar volcarse a un sentimiento de la vanidad de todas las cosas, sino que esto significa, al menos, que las finalidades perseguidas deben concebirse a la luz de las condiciones que les dan el sentido que les atribuimos, y que esto compromete al conservador-restaurador a asumir o no la herencia, en función de la imagen que le corresponde proyectar en un futuro deseable o recomendable que al mismo tiempo da sentido a nuestro presente. Queda claro que esta “responsabilidad” excede una visión estrecha y técnica de la disciplina, y es verdad que en cierta manera se podría decir lo mismo de muchas otras prácticas “profesionalizadas”, cualidad que parece ponerlas al abrigo de ese género de cosas.

Si hay una “filosofía de la restauración”, parece que hay que llevarla hasta ese punto, a imagen de las preguntas que plantean nuestras prácticas como nuestras creencias en cuanto dejamos de ver en ellas la expresión de alguna necesidad. Cuando se trata del arte, se puede por cierto tener el sentimiento que nada nos obliga a ello, y que tal vez no atenerse al estatuto “separado”, encerrado en las cualidades propias que pretende poseer, equivaldría a desdeñar lo que le da valor. Pero esto sería confundir dos cosas: las *condiciones* y las *consecuencias*. El aficionado al arte puede legítimamente entregarse a un gusto y a una práctica que hace pareja con las condiciones a favor de las cuales el arte adquirió el sentido y el estatuto que lo vuelve valioso a nuestros ojos. La colección, el museo, etc., son sus contrapartidas en sociedades que, como las nuestras, han investido en ellos parte de los valores en los que ellas se reconocen y en los que han forjado su “conciencia de sí”. Sin embargo, cualquiera que hace del arte un objeto de investigación o, como el conservador-restaurador, un objeto de intervención, que presupone a la vez su valor y su función social y cultural, no puede pura y simplemente adherir al habitus del aficionado al arte y adoptar las consecuencias de esa actitud y el engeguamiento de rigor que implica. Pero como, sin embargo, tiene que tratar

con expectativas que no están en relación con las de esta última actitud, debe jugar su papel, lo cual no ocurre —un poco como con los artistas, en definitiva— sin un sentimiento de incomodidad que su conciencia crítica no puede dejar de experimentar.

El realismo metafísico

La filosofía de Cesare Brandi puede ser sometida a ese género de test, como lo veremos en la sección siguiente. Antes de ir más lejos, es necesario tomar en consideración las tesis o los enfoques que abogan por una visión en apariencia menos relativa. El corazón de esta está constituido, hablando filosóficamente, por lo que se suele llamar el *realismo metafísico*, aunque asociado a diversas variantes. El realista metafísico es alguien que piensa, a pesar de los inevitables obstáculos que encuentra en su camino, que la propiedades atribuibles a los objetos o a los seres, les pertenecen *intrínsecamente* y que ese estado de cosas no depende en nada de la percepción que *nosotros* tenemos de ellas, de las descripciones que *nosotros* estamos en condiciones de dar, ni de las razones que entran en *nuestras* explicaciones. Para el realista dos opciones son siempre contemplables, según que esas propiedades sean a tal punto disociables de nosotros y de nuestras prácticas que resulten inaccesibles, caso en el cual es bien evidente que no pueden formar parte de nuestros intereses, salvo que se opte al mismo tiempo por la vía mística o que ellas sean consideradas accesible *bajo ciertas condiciones*. Se considerará, por ejemplo, que una teoría *verdadera* —lo cual es una de sus condiciones— nos informa algo que pertenece al orden del ser, cualesquiera que sean las vías de acceso abiertas hacia ellas. El agua como combinación de un átomo de hidrógeno y de dos átomos de oxígeno, existe en el mundo como H_2O , y esto sería así aunque Lavoisier hubiera o no existido.⁵⁷ En los dos casos, el realista metafísico considera que esa idea constituye algo previo a toda descripción, con tanta seguridad y certeza que esa es la condición de lo verdadero, que, al mismo tiempo, es la condición de todo discurso.⁵⁸

57 Sobre estos debates y las expectativas de esos debates, así como sobre las diferentes versiones del realismo, ver Hilary Putnam. *Raison, vérité et histoire*. Traducción del inglés de Abel Gerschenfeld. Éditions de Minuit, 1984.

58 En otros términos, el "realismo metafísico" unifica la cuestión de la verdad y la de lo real. La condición de lo verdadero —es decir proposiciones justificadas— reside en la realidad y en posibilidad de un acuerdo entre lo que *enunciamos* y lo que las cosas *son*. Esta manera de ver corresponde con lo que nosotros pensamos ordinariamente; ella tiene el sentido común de su parte, aun cuando ese acuerdo no resulte obvio, puesto que no se ve cómo se lo podría establecer, salvo que se adopte el punto de vista de Dios. No voy a adentrarme en estas dificultades estudiadas en otro lugar (*Qu'est-ce que le pragmatisme?*, Gallimard, 2012); observemos, sin embargo, de paso que transportando esa visión de las cosas al dominio de la conservación—restauración, se desembocaría en la posición que subordina la posibilidad de aquella al conocimiento estricto de un estado original que se trataría de rehabilitar, y que no

Lo que es seguro es que los tesoros de argumentación que los realistas de toda obediencia tienen la costumbre de desplegar son bastante desesperadamente uniformes; se aplican sin distinción a *todos* los objetos y en *todos* los dominios.⁵⁹ La impracticabilidad declarada de las posiciones contrarias ocupa así un lugar de primer plano por razones que se relacionan con el género de dificultad que Putnam, en sus distintas e infructuosas tentativas, ha permanentemente encontrado y por el hecho también de un traslado de la carga de la prueba. No voy a recordar aquí el interminable debate entre realismo y antirrealismo.⁶⁰ En cambio, no sería del todo inútil detenerse un momento en una posición que permite entrever en qué consistiría una opción deliberadamente realista y metafísica en materia de conservación y de restauración.

Una metafísica de la restauración, cualquiera sea la credibilidad de los argumentos en los cuales se apoye no tiene capacidad de prestar grandes servicios al conservador-restaurador. Sirve justamente para suscitar una insuperable perplejidad. Porque si las obras de arte deben ser investidas de una significación metafísica y el restaurador debe convertirse en un metafísico y mostrarse ya sea indiferente a todo espesor histórico en el cual se encuentran insertados sus objetos, ya sea propiamente escéptico –al no tener sus posibilidades de intervención otro campo de aplicación que su materialidad– y, entonces, debe hacer completa abstracción de las condiciones contingentes que pertenecen a la historia de ellos (las condiciones en que han sido producidos, percibidos, interpretados y reinterpretados, etc.) y aplicarse al momento único que ha marcado su origen, teniendo como objetivo hacerlo revivir ilusoriamente (pero ¿cómo?) en un presente que se le ha vuelto extraño.⁶¹

toleraría sino una sola hipótesis. Esa posición es de la misma naturaleza que la que apunta a enterrar la historia en un archivo.

59 Se podría imaginar perfectamente un realismo más segregacionista. Se podría, por ejemplo, optar por el realismo de la silla y sin embargo admitir que la "realidad" de las propiedades estéticas que se le atribuyen (lo que hace que se la encuentre bella) no está vinculado en nada con las propiedades "reales" en el mismo sentido. Es lo que sugería, por ejemplo, la teoría kantiana del juicio estético, entendiéndose que lo que existe en un contexto social –y bajo condiciones dadas– no existe menos, aunque de otra manera. En un caso, sin embargo, la existencia concernida es necesaria, en el otro es contingente. La religión está evidentemente en el campo de la necesidad.

60 Ese debate es interminable en la medida en que está encerrado en una alternativa sin recurso. No tengo que ser "realista" o "antirrealista" y no me coloco en una situación donde debo aparentemente elegir una u otra posición, sino en la medida en que de todos modos me alinee con las mismas premisas, y –sobre todo– en la medida en que me sustraigo a las situaciones en las cuales las circunstancias prácticas en las cuales me encuentro no plantean ese género de cuestión. Aparentemente es una manera rápida de arreglar el problema, pero la situación es casi comparable con la que describe Wittgenstein a propósito de las perplejidades que nacen cuando el lenguaje "se va de vacaciones".

61 La metafísica se opone aquí al historicismo que he hecho prevalecer hasta ahora; los presupuestos pueden ser ilustrados tanto por la visión desesperada y amarga cuanto por el

Es posible que preocupaciones como la de la integridad y la autenticidad, sobre las cuales volveremos, encierran confusamente algo de ese género, puesto que ellas postulan una prioridad de principio acordada a un origen sobre el cual se espera que el conservador-restaurador se regule si debe preservarse de todas las formas de lo arbitrario y preservar la memoria de sus objeto de predilección. Esas nociones, lo mismo que el lugar atribuido a la intención, se orientan hacia una metafísica o, en todo caso hacia una concepción del tiempo marcada por la pérdida, pero los procedimientos hacia los cuales esa preocupación arrastra al conservador-restaurador abogan paradójicamente por otro punto de vista. Si su proceder es la investigación, en el sentido precedentemente definido, una primera exigencia es la de una identificación de las condiciones de emergencia y, en consecuencia, de *uso* de las obras o de los objetos que se prestan a su atención. Ahora bien, ese tipo de investigación prohíbe confundir la “autenticidad” con un estado que pueda ser considerado como “dado”, y que haya que tratar de captar por medio de algún tipo de intuición milagrosa. Para una filosofía que se niega a disociar todo *hecho* o todo *estado de cosas* de condiciones que recurren a *inferencias*, el estado según el cual conviene regularse funciona como referencia hipotética; no hay, entonces, otro medio sino construir las mejores inferencias susceptibles de definir, al revés y de manera forzosamente imperfecta, un estado presunto que es función de los conocimientos disponibles en un momento dado, de los métodos puestos en acción para llegar a él y de las hipótesis que los guían o que dependen de ellos. Para dar una expresión más concreta a lo que estas observaciones pretenden indicar, es claro que la restauración de un edificio arquitectónico, por ejemplo, una catedral, recurre a conocimientos que el historiador de la arquitectura está en condiciones de reunir a partir de las investigaciones que versan sobre las técnicas, los textos que se relacionan con condiciones de emergencia y de significación de orden social, religioso, etc. Tanto más o tanto menos cuanto que esas investigaciones mismas están condicionadas por intereses susceptibles de privilegiar tal o cual punto de vista. No se emprende la restauración de una catedral, según que se esté o no convencido de que estaban pintadas; porque una vez que uno está convencido, en realidad y por otras razones, ni siquiera se plantea la cuestión de restituirle los colores que han perdido. Si no existe, entonces, un protocolo de restauración y uno solo, es porque lo que se tiene en cuenta, se privilegia

simple rechazo de reconocer un sentido a la idea misma de restauración. Si las obras del pasado han sufrido los ultrajes del tiempo, toda tentativa de remediarlos es absurda. Ese punto de vista es prácticamente el de Gérard Genette y de Daniel Arasse. Que se le pueda atribuir a la inserción en el tiempo otros efectos y otra significación no tiene, en esta hipótesis, ninguna importancia.

o se emprende se decide en condiciones que pertenecen a un presente, forzosamente transitorio, aun cuando la trama que lo entreteje pueda resultar durable. Esa relación con el tiempo, en particular con el presente, relativiza necesariamente la imagen que se proyecta del pasado. Como lo veremos con más precisión luego, la cuestión de la autenticidad se complica con todas esas consideraciones, ampliamente vinculadas con los debates filosóficos en apariencia extraños a la conservación-restauración —y de hecho lo son—, con la salvedad de que los problemas que constituyen sus ejes mayores condicionan los procedimientos que se desarrollan en ella, desde el punto de vista de su justificación intelectual, de lo que se puede esperar de ellos y del interés que esto puede presentar, no solo para el especialista evidentemente —el conservador, el historiador del arte o el crítico—, sino para cualquiera que piense que el valor está subordinado al beneficio que una sociedad o una cultura puede esperar obtener con respecto a los fines que persigue y de lo que está en condiciones de aportar a los individuos que forman parte de ella.⁶²

En cuanto al conservador-restaurador, en todo caso, ya sea que se confíe en un método histórico, sociológico o antropológico, las condiciones que le permiten llegar a una idea reguladora, susceptible de orientarlo en sus opciones de intervención, se diseñan forzosamente al revés, y desde ese punto de vista, ningún mito de *ojo inocente*, ningún *punto de vista de Dios* le sirven de socorro.⁶³ No es necesario ver ahí la aceptación de una objetividad imposible, sino simplemente la prueba

62 No hace falta decir que lo propio de las “especialidades”, desde el momento que se constituyen sobre la base de competencias particulares social y económicamente reconocidas, es que pueden encontrar en sí mismas un principio de justificación. Lo que queda subordinado a los fines que, como todos los fines, se inscriben en un espacio de discusión, tiende a asumir, a los ojos de quienes son sus artesanos o sus agentes, un estatuto de evidencia que se basta a sí mismo. En condiciones en que, como es actualmente el caso, por razones que serán evocadas más tarde, el “patrimonialismo” marcha a buen paso y multiplica el número de los objetos o de las prácticas que parecen dignas, se plantea la cuestión de las opciones susceptibles de remplazar una política expansionista por una política segregacionista. Más radicalmente, el tipo de inflación que caracteriza esas situaciones plantea la cuestión de lo que está en juego, social, cultural y políticamente, en las políticas de la memoria y de la preservación. ¿Qué significan en relación con lo que una sociedad puede considerar deseable o preferible? La convicción actual de un estado del mundo que solo puede modificarse reacomodándose tiene como efecto, entre otros, el barrer ese tipo de cuestiones bajo la alfombra. Sin duda, el papel de las “profesiones”, el de los expertos, en todos los dominios de la vida social, incluido en el de la cultura, confirma ese estado de cosas.

63 Es posible ver ahí dos mitos mayores de los cuales la reflexión debe precaverse. El mito del “ojo inocente” (ver Goodman. *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Traducción de Jem Cabanes. Madrid, Paidós, 2010, pp. 22-23) recurre a la idea de una captación directa, sin ninguna mediación, de lo que es dado en la experiencia perceptiva; el del “punto de vista de Dios” recurre a una mirada sobre las cosas susceptibles de abstraerse de ellas y contemplarlas desde el exterior, sin tomar parte en absoluto. No hace falta señalar que esas dos fuentes de malentendidos mayores conciernen tanto al historiador y al conservador-restaurador como al filósofo, aunque de manera diferente.

de un necesario vaivén a través del cual se construye pacientemente un haz de significaciones del cual solo la coherencia y el acuerdo en un horizonte determinado de los saberes y de las prácticas (siempre mejorables) pueden asegurar su validez. Esta es la razón por la cual la conservación-restauración, cuya finalidad no es la de una ciencia, no puede prescindir de los medios y de las luces que esta le puede aportar. No es necesario decir que tal iluminación se define en el entrecruzamiento de muchos campos del saber, especialmente de las ciencias sociales.⁶⁴

Del hecho a la norma

Otro escollo mayor que hay que enfrentar reside en la propensión a convertir en un *a priori* los resultados del proceso en el cual uno se implica. La filosofía ofrece más de un ejemplo. La ontología, si se entiende por tal el tipo de discurso que, fundado en la atribución de predicados, encuentra su punto de aplicación en una *naturaleza* presunta de las cosas o de sus modos de existencia, es una de esas rutinas que acechan a las empresas más pertinentes en apariencia. Basta con sustraer lo que se constituye como una configuración de interacciones dadas a las condiciones que determinan su eficiencia para que la descripción que es permitido dar de ello (y que no es nunca exclusiva, cualesquiera sean las apariencias en sentido contrario) sea acreditada con una significación normativa. En el campo artístico, ese proceso está en el origen de todos los academicismos. De manera más general, está en el origen de las trabas que obstruyen el camino de la investigación. En el campo de la conservación-restauración, los *a priori* pueden estar constituidos por un paradigma de la "obra" o por un paradigma de la "cultura" que, a despecho de la justificación que puede encontrar en los recursos de descripción y las posibilidades de intervenciones que autoriza para una categoría de objetos, se constituye en principio regulador, es decir en norma general, incluso universal.⁶⁵ Resulta claro, como veremos, que el caso de los objetos etnográficos sigue siendo tributario del estado de los conocimientos y sobre todo de las convicciones que dominan la antropología. No se considera y no se trata de la misma manera un objeto etnográfico como un tambor, una cofia o una máscara, si se adopta una

64 El aporte de las ciencias sociales depende en parte de la naturaleza de las investigaciones emprendidas, según que la sociología, por ejemplo, o la antropología estén más directamente concernidas. Cualquiera sea la situación, la historia y los métodos de la historia, en particular los diferentes niveles de historicidad están directamente implicados.

65 Ver Belting. *Le chef d'œuvre invisible*. Traducción de Marie-Noëlle Ryan. Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003, en particular sus notas sobre la "injuncción de lo obra": "La mayoría de nosotros no es consciente del hecho de que aplicamos una concepción esencialmente moderna cuando hablamos de una obra, e ignoramos su significación especial cuando hablamos vagamente de historia del arte en términos generales" (p. 8).

visión evolucionista de la sociedad y de la cultura, una visión estructural a la Lévi-Strauss o una visión funcionalista, para no mencionar más que esos ejemplos, porque sería necesario plantearse la cuestión de la visión de la naturaleza que fundamenta esas visiones diferentes.⁶⁶ No se considera ni se trata una obra de arte de la misma manera si uno adhiere a las ideas y a las normas que fueron privilegiadas por Cesare Brandi o si se desconfía de ellas al tratar con obras que integran la heterogeneidad, incluso el dismantelamiento de todo principio de unidad.

Este cuestionamiento de los *a priori* no significa por cierto que todo punto de vista ontológico esté necesariamente proscripto. En cierto sentido, toda descripción y todo análisis desemboca en una ontología; sin embargo, no hay ontología que no sea transitoria, o si se quiere, variable y “provisoriamente definitiva”; el realismo fijista, en el sentido metafísico del término, siempre sobra. Los autores que intentaron dar a su filosofía el estatuto de un “método” se esforzaron por preservar su carácter abierto.⁶⁷ Se cuidaron de no dar el paso que Platón creyó que debía dar, respecto de su maestro Sócrates, cuando pasó de los diálogos “socráticos” a los diálogos “metafísicos”. En la mayor parte de los dominios, ese riesgo está presente y se concreta cada vez que una *descripción* se transforma en una *prescripción*. Sin duda, esa conversión puede ser una fuente de eficacia. Nuestras descripciones, dando a esa palabra un sentido amplio, responden en la mayoría de los casos a finalidades prácticas, ligadas a sus consecuencias, y es generalmente en esas consecuencias donde se las aprecia y ellas piden ser apreciadas.⁶⁸ Las condiciones de su éxito –y, por ende, de su utilidad– nunca tienen, empero, la seguridad de ser eternas, ya sea que aparezcan mejores descripciones, ya sea que las condiciones a las cuales ellas estaban precisamente ligadas, río arriba o río abajo, se abren a condiciones y a problemas nuevos a los cuales no pueden responder con eficacia.

Estas observaciones son triviales. Si merecen ser recordadas es porque una filosofía de la restauración que tuviera la tentación de sustraerse a esos principios produciría efectos nefastos, como lo veremos más adelante. En el mejor de los casos, alcanzaría un sentido y una pertinencia apenas locales y limitados. Las prácticas de la conservación y de la restauración han sido diversas y lo siguen siendo.⁶⁹ Se acostumbra

66 Es uno de los puntos que Philippe Descola se dedica a poner en evidencia y a cuestionar en sus trabajos.

67 Se encuentra aquí el punto de vista de la “investigación” precedentemente evocado.

68 Este punto de vista es el de los filósofos pragmatistas y privilegia las relaciones y las interacciones, los procesos y las condiciones que entran en juego y las *consecuencias*.

69 Hoy existe por cierto una carta que fija la “deontología” de la profesión, pero las prácticas no están unificadas; y no lo están porque las cuestiones que atañen a las prácticas artísticas

considerar que algunas son mejores que otras (como las “interpretaciones”, en un campo más específicamente hermenéutico), pero lo son inevitablemente con relación a intereses que solo se justifican por las necesidades o los deseos a los cuales responden, de tal manera que las prácticas correspondientes son como sus índices al mismo tiempo que les están subordinadas. Se ve así que, si la conservación-restauración encierra una filosofía, incluso una metafísica, como algunos quieren creerlo,⁷⁰ la cuestión es al fin de cuentas saber *cuál* y en qué medida ella debe adherírsele. Una filosofía como la de Brandi, si pretende tener una utilidad, debe estar en condiciones de presentar sus credenciales y corresponde al conservador-restaurador el ofrecérselas, en función de una doble consideración, según que el tipo de interés al cual responde deba ser considerado como aceptable en condiciones que sin discusión han cambiado o que las obras a las cuales ella se aplica justifican su aplicación en razón de las mejores chances que tenemos de considerarlas consecuentes. Pero como esta condición no está nunca espontáneamente asegurada, no se pueden considerar sus preceptos como espontánea e invariablemente evidentes. En otros términos, no sirve de nada –muy por el contrario– aferrarse a Cesare Brandi como uno se aferra a una tabla en un océano tempestuoso. Ahora bien, esto es lo que suele ocurrir con una frecuencia poco razonable.

Estas observaciones no solo son triviales, incluso pueden parecer negativas. ¿El conservador-restaurador –a imagen del historiador del arte– debe tirar por la borda sus *a priori*? Resulta claro que algunos no dejan de hacerlo, suponiendo que previamente los hayan llevado a bordo. Voluntariamente, no forzadamente; de manera clandestina, con mucha frecuencia. La situación, en ese dominio como en tantos otros, es parecida a la que en otra época describía Gaston Bachelard, cuando hablaba de una “filosofía espontánea”. Como ya lo hemos observado, existe una “filosofía espontánea de la conservación-restauración”. Se trata de una “filosofía” fundada en distintos “*a priori*”; Tal vez tenga sus virtudes, comenzando por el género de placidez que otorga la satisfacción de un trabajo bien hecho, cuando este se conforma a las reglas en uso. Esta filosofía es una filosofía realista; consiste generalmente en postular una “naturaleza” de las obras, fundada en la intención de sus creadores, y una validez de los procedimientos codificados por la profesión. El tipo

contemporáneas o a los objetos patrimoniales de diversa naturaleza que se imponen a la atención plantean problemas específicos, en el plano teórico y en el de la interpretación. Muchas de las cuestiones están hoy en debate por esa razón y la cuestión se concentra en las incertidumbres ligadas a las nuevas tecnologías.

70 Ver el punto de vista expuesto por Rafael De Clercq en “The Metaphysics of Art Restoration”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 53, N° 3, 2013, pp. 261-275.

de presupuesto que encierran nociones como la de la *integridad* o de la *autenticidad*, que sirven como ideas directrices, figura en la primera fila de lo que rara vez es cuestionado, a pesar de las renovaciones que se han producido respecto de las nociones en campos muy cercanos al de la conservación-restauración, como la historia, la antropología, incluso la filosofía. ¿Cuál es la matriz de esas innovaciones? Resumiendo lo esencial, ellas consisten en despedirse de los presupuestos esencialistas en beneficio de los enfoques que reinscriben los objetos en un horizonte de prácticas sociales, en un campo de fuerzas y de interacciones que determinan sus “propiedades”, bajo el efecto de procesos de reificación probablemente inevitables, hasta necesarios, pero sin que esa necesidad exceda sus efectos.⁷¹

En lugar del privilegio de que gozaban las nociones indiscutidas, si no indiscutibles, se imponen de hecho las virtudes de la *investigación*, de un proceder abierto a las hipótesis, más que a los hechos o a los principios establecidos. El interés de esta manera de proceder reside en esa apertura. Peirce oponía la investigación a los *a priori* y a los principios que le parecían limitar el pensamiento a las certezas adquiridas y definitivas.⁷² La duda (motivada) constituía para él el punto de partida de ese proceso, en todas las situaciones en que las hipótesis o las explicaciones disponibles son incapaces de responder a las exigencias que surgen a la luz. La situación que permite captar el sentido y el alcance de estas propuestas es la de los problemas que surgen cuando las explicaciones autorizadas por el uso fracasan, Esas situaciones pueden ser diversas, y se encuentran no solo en la ciencia. En términos de Thomas Kuhn, se manifiestan en todos los casos en que un “paradigma”, legitimado por estados anteriores de la investigación, se revela inadecuado para responder a las finalidades perseguidas.⁷³ En el terreno del conocimiento, los principios de *autoridad* o de *tenacidad*, igualmente que los *a priori*, son siempre inoportunos, contravienen lo que caracteriza el «método científico», fundado en la duda y el razonamiento. La *abducción* –que difiere de la inducción y de la deducción– constituye lo esencial de ese método a los ojos de Peirce.⁷⁴ La abducción –o la retroducción– es definida

71 La posición evocada aquí consiste en privilegiar las condiciones y las prácticas en la génesis de la obra y, en consecuencia, un tipo de factores que pertenecen, en un sentido, a una configuración intencional, pero que no tiene nada que ver con lo que se representa de ordinario bajo esa noción.

72 Ver Peirce. “Comment se fixe la croyance”, *op. cit.*, así como el análisis de los métodos de “autoridad” y de “tenacidad”, etcétera.

73 Thomas Kuhn. *La estructura de las revoluciones científicas*. Traducción de Carlos Solís. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1971.

74 Ver Peirce. *Œuvres I*, *op. cit.*, p. 381: “Todas las ideas de la ciencia le vienen por la abducción”.

como la capacidad de elaborar hipótesis y, por lo tanto, de proponer nuevas clarificaciones –nuevas explicaciones– que es necesario inventar libremente –nunca son el producto de una aplicación de reglas previas–, aunque siempre a partir de las descripciones que se pueden dar de una situación dada, e incluso si otras descripciones son siempre posibles, según las opciones de que ellas dependen. Esto explica que estas son tributarias de condiciones que deben ser conscientemente asumidas, por razones que comprometen los intereses a los que la investigación está subordinada y que ellas exigen que sean apreciadas en función de sus *consecuencias* (consideradas en sí mismas, no hacen ninguna diferencia).⁷⁵

Todo eso exigiría sin duda muchas otras explicaciones, pero preguntáremos sobre todo por el interés que el conservador–restaurador puede encontrar en esto. La primera razón que puede tener en preocuparse por este tema reside en que, en su dominio y en su práctica, como en otras, los *a priori* son capaces de apartarlo de lo que los objetos o las situaciones con los que tienen que vérselas tienen de particular.⁷⁶ Cuando su actividad –como suele suceder con frecuencia– se extiende a “objetos” –hasta a acciones– que, en razón de lo que ellos comportan de singular, exceden el tipo de objetos para los cuales han sido elaborados métodos y prototipos de tratamiento, el hecho de regularse según esquemas que proceden de esos métodos hacen que corra el riesgo de encontrarse en apuros con relación a las miras de la intervención. Para citar rápidamente un ejemplo, el tipo de práctica artística que se impuso en el movimiento de las vanguardias se presta difícilmente a las normas de tratamiento que derivan de la teoría de la restauración de Brandi. Estas descansan a la vez en un tipo de obra que las vanguardias trastornaron vigorosamente y en un conjunto de posiciones filosóficas que ya no les resultan adecuadas. Salvo que se imagine que los mismos principios pueden valer universal y transhistóricamente para todos los objetos que están en condiciones de ser producidos y valorizados en un campo artístico en mutación, uno está obligado, entonces, a admitir la oportunidad de una reconcepción que encuentra su punto de partida en las dudas que se imponen a consideración. Esas dudas desembocan en procesos de

75 Ese principio desempeña un papel mayor en el pragmatismo. Conforme a la máxima en la que ese principio se enuncia: “Una diferencia debe *hacer* una diferencia”, lo cual quiere decir que debe traducirse en efectos observables que modifican efectivamente alguna cosa.

76 Lo cual significa que todo objeto –en cuanto uno se hace cargo de él– determina una situación de investigación y si los principios o nociones previas están en condiciones de orientarlo, no deben funcionar como normas *a priori*. Más bien entran en el proceso de la investigación al articularse con las hipótesis que ellos autorizan como los tests o las experiencias de pensamiento con las cuales se conjugan, con las consecuencias que se extraen de ellas, en la perspectiva de figuras de equilibrio que, desde que son tenidas como consecuentes, autorizan las decisiones.

investigación que reclaman un análisis crítico y nuevas hipótesis. Esas hipótesis mismas no pueden concebirse sino a favor de un procedimiento abductivo que deberá, en ciertos momentos, concretizarse en lo que Peirce llamaba un “apaciguamiento de la irritación de la duda”, sin que ello permita prejuzgar eventuales “irritaciones” futuras.

En el campo de las artes “contemporáneas” o en el de los “objetos etnográficos”, las cuestiones relativas a la integridad y a la autenticidad se plantean en términos que piden al conservador-restaurador que se interrogue sobre las condiciones de las cuales ellas dependen, incluso sobre los límites de su validez, sobre la orientación que debe dar a su trabajo de investigación específica, sobre los elementos o los criterios que está en condiciones de validar a ese respecto –según un cuestionamiento susceptible de extenderse a las descripciones que entran en la “constatación de estado”–, y sobre las condiciones bajo las cuales le está permitido acceder a una “concepción” del objeto capaz de validar las hipótesis de tratamiento por las cuales terminará por optar. ¿Este procedimiento lo conducirá, por ejemplo, a atribuir un valor de “autenticidad” –para retomar los términos en uso– a tal o cual elemento de un dispositivo, a tal o cual material? ¿Le será necesario privilegiar la hipótesis de funcionamiento, más que propiedades reputadas intrínsecas, etcétera?

Estos problemas –ya bastante complejos en sí mismos– y para los cuales hay que contar cada vez más con el concurso –también hipotético y condicional– de múltiples saberes, que poseen sus propias finalidades y sus propios métodos, se complican además con las expectativas que emanan de las instituciones en un contexto que, jurídicamente, hace de ellas instancias soberanas. Esas expectativas y esas “demandas” –a las cuales la conservación–restauración está subordinada– manifiestan también ellas orientaciones que poseen sus propios supuestos y, por así decirlo, su propia filosofía. Ellas se expresan en opciones de conservación, de presentación, de exposición, que pueden perfectamente entrar en disonancia, incluso en conflicto, con los imperativos que el conservador-restaurador cree deber satisfacer, de modo que no resulta raro que las situaciones con las cuales el conservador restaurador se encuentra confrontado lo exponen a tener que renunciar a ellos. Las situaciones de esta tipo pueden ser de naturaleza muy variada, pero se comprende sin dificultad que ellas comprometen de todas maneras la pertinencia de la investigación que el conservador-restaurador apunta a satisfacer, a diferencia de la demanda que se le formula, la cual no responde forzosamente a las mismas exigencias, sino a intereses de otra naturaleza.

TAREA

IN MEMORIAM



UNSAM
EDITA

TARRANT

Héctor Schenone

José Emilio Burucúa¹

Lucio Burucúa²

El 1° de junio de 2014, Héctor Schenone falleció en Buenos Aires. Su biografía es inagotable. Decenas de obituarios se han escrito y, sin embargo, siempre queda algo por decir, de su sabiduría, de su mirada única sobre los objetos del arte, de la benevolencia con que trató a todas las criaturas. Me limitaré a reseñar brevemente su vida, a recordar los hitos de su reflexión historiográfica en torno al arte hispanoamericano colonial, a narrar nuevamente pequeños episodios en los que, sin proponérselo, brotaban como por milagro las facultades que él había cultivado para coordinar la memoria y los datos más sutiles o evanescentes de la percepción.

Síntesis de la vida

Héctor Schenone nació el 1° de enero de 1919.

En 1941, publicó su primer artículo sobre la obra del pintor Miguel Aucell, en el diario *La Prensa*. En 1944, se recibió de Profesor Nacional de dibujo y pintura en la Escuela Prilidiano Pueyrredón. Fue discípulo de Pio Collivadino y Lino Spilimbergo. Dos años más tarde, en 1946, se graduó como Profesor de Historia en la Facultad

1 Universidad Nacional de San Martín.

2 Universidad Nacional de San Martín.

de Filosofía y Letras. Allí entabló una amistad, que duraría toda la vida, con Adolfo Ribera. En 1947, ganó una beca para estudiar en Sevilla y viajó por España. Llevó como guía de su periplo el *Viaje*, escrito por Antonio Ponz a fines del siglo XVIII.

Al año siguiente, escribió y publicó en coautoría con Adolfo Ribera *El Arte de la Imaginería en el Río de la Plata*. Gracias a trabajos como este y los de Torre Revello, es posible conocer datos preciosos, custodiados en el Archivo de la Curia Arzobispal hasta su destrucción en 1955. Fue profesor en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, en cuyos *Anales* publicó más de una decena de artículos. Trabajó en el Instituto de Investigaciones Estéticas de esa misma Facultad, junto a Mario Buschiazzi, Ramón Gutiérrez, José María Peña y José Xavier Martini. Realizó varias expediciones científicas al norte argentino, a Bolivia y Perú, lugares que conoció como pocos y en los que entabló amistades entrañables con Teresa Gisbert, José de Mesa, Pedro Querejazu, Elizabeth y Rosanna Kuon.

Desde 1957 y hasta su aprobación en el Consejo Superior de la Universidad de Buenos Aires en 1963, junto a Julio Payró, Ernesto Epstein, Adolfo Ribera, José Antonio Gallo, Guillermo Thiele y, poco después, Nelly Perazzo, participó en la organización de una carrera de Historia de las Artes. En ese marco, Schenone organizó los cursos de arte barroco europeo e hispanoamericano.

En 1967 fue nombrado director del Museo Fernández Blanco, cargo que ocupó hasta 1975. Allí llevó a cabo una renovación profunda del ordenamiento, la clasificación y el contenido de las colecciones. Por primera vez, instauró una política de compras e impulsó una reforma museográfica con la que cambió toda la manera de presentar la colección. Pero los arreglos en la capilla fueron utilizados arteralmente en 1973-1974 para desplazarlo de su cargo de director. El dolor profundo que el asunto le causó fue solo restañado en 2008 por un grupo de alumnos suyos, en el que se destacaron Gabriela Siracusano, Agustina Rodríguez Romero, Patricio López Méndez y Gustavo Tudisco, quienes organizaron una muestra de la colección de arte que el propio Schenone había reunido con paciencia y dificultad entre 1947 y 1987.

Otros aportes suyos, imprescindibles y novedosos para la historiografía artística argentina fueron los siguientes: 1) el trabajo de gran síntesis sobre el arte colonial hispanoamericano en nuestro territorio en los capítulos correspondientes de los tomos I y II de la *Historia del Arte en la Argentina*, publicada por la Academia Nacional de Bellas Artes; 2) los cuatro tomos de la *Iconografía del arte colonial*, publicados hasta hoy y que abarcan la totalidad de la vida de los santos, la vida de Cristo y la existencia de María. En esta obra, Schenone demostró de una manera sistemática la vigencia de una práctica de derivación iconográfica en los

talleres de arte de la América colonial que, a partir de grabados, se convertían total o parcialmente en pintura y relieve, o bien se fragmentaban y recomponían en un cuadro, en un retablo, al modo del *patch-work*.

Descuella también el relevamiento del patrimonio artístico nacional, concebido por Ribera y Schenone en el marco de la Academia y dirigido solo por Héctor a partir de la prematura muerte de Adolfo en 1990. Esa labor se llevó a cabo en las provincias de Corrientes, Jujuy, Salta y parte de Córdoba. Fue fundamental el papel cumplido entonces por Iris Gori y Sergio Barbieri. Respecto de la ciudad de Buenos Aires, la Academia editó cuatro volúmenes de inventario patrimonial, dirigidos por Schenone y en los que colaboraron Isaura Molina, Elisa Radovanovic y Adela Gauna. Uno de los logros que también debemos a nuestro profesor en ese marco es el rescate del valor del arte religioso del siglo XIX en la ciudad. Y no solo del arte del catolicismo, sino también del judaísmo, el cristianismo oriental y las iglesias protestantes.

Fue iniciativa suya la creación del taller TAREA junto a Ribera, Basilio Uribe y los directores de la Fundación Antorchas, Pablo Hirsch, José Oppenheimer, José Martini, Jorge Helft y Américo Castilla. En principio, aquel taller se dedicó a la restauración del arte colonial en las iglesias y pequeños museos del norte de nuestro país. Schenone y Uribe desarrollaron un proyecto científico que implicó la incorporación de la química a los procesos de restauración. Sumaron entonces a Alicia Seldes al equipo. Ella fue la primera científica argentina que aplicó las ciencias físico-químicas a la conservación. Schenone promovió así una base de datos única en el mundo sobre las técnicas de la pintura hispanoamericana. El actual Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de la Universidad de San Martín “TAREA” es el descendiente directo de aquel proyecto inicial. Solo hay que recordar la felicidad y la alegría enormes que Héctor sentía cada vez que regresaba al taller cuando ya se había jubilado.

La evolución de sus ideas acerca del arte colonial en Hispanoamérica

Héctor Schenone revisó una y otra vez las teorías sobre los caracteres generales de ese arte, en la búsqueda de algo así como una brújula o una *clavis universalis* para comprenderlo. Estaba convencido de que las semejanzas, los parentescos entre la pintura y la imaginería, desde México hasta el Plata en los tiempos de la dominación hispánica, tenían mucho más peso que las diferencias, determinadas por los contextos particulares de cada región de América, a la hora de explicar las permanencias y los cambios de estilos. Hacia el fin de su vida, sin embargo, tras visitar

México y recorrerlo de la mano de Jaime Cuadriello, entendió que lo acaecido en el Virreinato de Nueva España, sobre todo en el siglo XVI, separaba la producción artística mexicana del resto del dominio español y exigía, quizás, categorías especiales, a mitad de camino entre las tradicionales de la historia del arte europeo y las que el propio Schenone discutía para el arte cristiano andino.

Lo cierto es que sus primeras ideas en esa indagación apuntaron a aplicar las nociones generales que Arnold Hauser elaboró para el arte popular europeo del Antiguo Régimen o “arte del pueblo”. El parecido, a veces asombroso, entre imágenes devocionales de Sudamérica y sus equivalentes en las áreas rurales de los países católicos, del Mediterráneo y del centro de Europa durante la Contrarreforma, era un buen argumento para recurrir a los principios expuestos por Hauser. No obstante, las series de vidas de los santos, que él tanto estudió y analizó, estuvieron destinadas a ser expuestas y vistas en la clausura de conventos y monasterios, así como las piezas dedicadas a los interiores de los palacios de virreyes, gobernadores y grandes funcionarios de la Corona alcanzaron también a un público muy restringido. Ambos fenómenos lo condujeron a desechar el camino del arte popular. Pues, al fin de cuentas, las series de los claustros y las telas monumentales reproducían los mismos esquemas iconográficos, replicaban las mismas técnicas y desarrollaban los mismos significados de las imágenes que veneraban las grandes masas de mestizos e indígenas en las ciudades, en los campos o en los distritos mineros de América.

La lectura del capítulo famoso que Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg escribieron para la *Storia dell'arte italiana*, de Einaudi, sobre centro y periferia de la producción estética en los siglos del Renacimiento entusiasmó a Schenone. Él pensó y construyó una matriz de análisis en la que Sudamérica funcionaba como periferia de Europa y las cortes virreinales o las ciudades podían ser estudiadas como los centros del Nuevo Mundo respecto de las periferias de la periferia en los medios rurales del continente, las cordilleras, los altiplanos, las llanuras de Venezuela y la pampa. Claro que, de todas maneras, el flujo centro-periferias debía ser alimentado, como en el caso italiano, por la circulación de teorías (bajo la forma de tratados) y destrezas técnicas. El cuadro esbozado por Schenone proporcionaba una buena base explicativa para la arquitectura colonial, de la que sabemos, gracias a los trabajos de Graziano Gasparini, Santiago Sebastián y Ramón Gutiérrez, estuvo fundada en un conocimiento de la tratadística por parte de los alarifes del Nuevo Mundo. Mucho menos clara y explícita es la familiaridad de los pintores e imagineros con las teorías y las prácticas de Carducho, Pacheco o Palomino, por lo menos hasta la segunda mitad del siglo XVIII en que el ecuatoriano Manuel de Samaniego dio pruebas de haber

leído los tratados españoles de pintura. Fue al instalarse en este punto de vista que Schenone comenzó a separar el arte mexicano de una perspectiva general aplicable a todo lo hispanamericano *tout court*. Como quiera que sea, el contrapunto centro-periferia resultó un instrumento muy útil en el momento de ordenar y sistematizar la iconografía de Jesús y de María y de realizar el registro exhaustivo de las leyendas de las imágenes aqueropoieticas en Sudamérica, imágenes hechas por una mano no humana (es decir, para las que se postula la intervención de un ángel o un ser aún más alto a la hora de terminarlas). Schenone escribió, en tal sentido, un nuevo capítulo de la teoría del poder de las imágenes que había desarrollado, poco tiempo antes, David Freedberg.

En los últimos años, nuestro historiador volvió una vez más a plantearse la cuestión de los *Grundbegriffe* del arte colonial y produjo un texto que solo se conoció póstumamente, cuando salió publicado en el primer número de la revista *TAREA* en octubre de 2014. El núcleo principal de ese aporte último se concentra en el problema de la práctica de los talleres de pintura en los Andes del siglo XVI al XVIII, esto es, la producción de una imagen nueva a partir de la copia total o parcial de escenas, provistas por los grabados religiosos y profanos que se producían en los talleres europeos (fundamentalmente en la Flandes católica, en Italia o en Francia). Los efectos perceptivos y estéticos de ese *modus operandi* son el aplanamiento de las figuras y el achatarse de la profundidad representada. El protagonismo de la superficie, sobre la cual el artista ha proyectado sus intenciones o las de sus comitentes, domina la obra. Los ojos recorren el cuadro y registran las informaciones de la imagen ciñéndose a las dos dimensiones del plano, lo que permite alcanzar con claridad e intensidad comunicativas los fines didácticos y religiosos de la representación. El mensaje se desenvuelve como un relato en el tiempo sobre un soporte plano. Los mecanismos de la ilusión ceden ante las necesidades de tornar visible lo invisible del pasado (las vidas santas de Jesús y los suyos) o bien lo invisible de lo eterno (la Trinidad trascendente, la Virgen y los benditos en el Paraíso).

Pequeñas historias

Un día de 1980, supimos que Schenone se disponía a viajar por primera vez a Roma y nos resultaba increíble que nunca hubiera estado allí, o más todavía, que no hubiera transitado cien veces alrededor de los edificios, de las esculturas y de los ciclos decorativos que explicaba para nosotros. Héctor llegó a Roma en 1980 una mañana y se largó a caminar en busca de *Sant'Andrea della Valle*, de *Sant'Andrea al Quirinale*, de *San Carlino*. Iba

sin plano, se lo había olvidado en el hotel (una de sus distracciones gloriosas), entró a *Sant'Agnese*, fotografió la Fuente de los Cuatro Ríos y salió de la *Piazza Navona* por la *Via dei Coronari*. De pronto, hacia la izquierda vislumbró, en el fondo de un *vicolo* que no figura en los mapas, el perfil de una columna y el dibujo terminal de una cornisa. Excitadísimo, dijo: "Ahí está *Santa Maria della Pace*", y así era nomás, había identificado la iglesia de Pietro da Cortona por el alzado del orden arquitectónico en el costado más exiguo del edificio. Hay pocos ejemplos de una captación parecida, de una individualización de un objeto artístico a partir de tan minúsculo trazo. El ojo, el archivo de imágenes y la mente asociativa de Héctor Schenone componen una leyenda de nuestra historiografía del arte.

Cierta vez, los estudiantes discutíamos en torno a las diferencias técnicas que habían dado lugar a las diferencias ópticas entre el claroscuro de Giotto o Masaccio y el *sfumato* de Leonardo. Preguntado nuestro profesor, trazó los perfiles de una mandíbula, de un cuello y de un paño. Nos explicó que Giotto y Masaccio habían yuxtapuesto anchas pinceladas de un mismo tono con valores decrecientes, de lo más claro a lo más oscuro, hasta producir el efecto buscado de las superficies en relieve. Leonardo, en cambio, debió de colocar pequeñas pinceladas a un lado y al otro de la línea que separaba las zonas de mayor luminosidad y de mayor sombra. Una vez iniciado el proceso de creación del claroscuro, desde la zona clara de la cara u objeto, las pinceladas de color claro comenzarían a incluir algunas de color oscuro y su proporción disminuiría hasta alcanzar la línea; más allá de esta, hacia la sombra, las pinceladas de color oscuro prevalecerían de manera que su proporción iría aumentando hasta llegar a la zona más profunda de la sombra, donde serían todas de color oscuro. Si acaso la línea separase dos superficies de tonos distintos, un rojo y un azul por ejemplo, el procedimiento sería igual al anteriormente descrito salvo que las combinaciones y cambios de proporciones en cuanto al número de las pinceladas se darían entre el rojo y el azul y no entre valores de un mismo tono. En uno y otro caso, se habría producido el efecto que llamamos *sfumato*. Schenone había llegado a estas descripciones con solo mirar detallada y pausadamente, a ojo desnudo, los cuadros de Leonardo conservados en el Louvre. Dedujo luego, a partir de ese barrido de la mirada, los procedimientos posibles del artista y eligió el que le pareció más ajustado a los textos vincianos y a las fuentes del *Cinquecento*. Cuarenta años más tarde, Jacques Frank realizó estudios radiográficos y microscópicos que lo condujeron a proponer un método de micropinceladas y "fusión compleja de colores" para explicar el *sfumato* de Leonardo. Las diferencias con las hipótesis enunciadas por Héctor en sus clases de la Facultad de Filosofía y Letras a fines de los sesenta son insignificantes.

TAREA

RESEÑAS



UNSAM
EDITA

“CÓMO SUCEDIERON ESTAS COSAS”. REPRESENTAR MASACRES
Y GENOCIDIOS

José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski
Buenos Aires, Katz, 2014.
297 pp.

Fabián Campagne

Universidad de Buenos Aires

Tras un proceso de investigación —y reflexión— de más una década de duración, que produjo no pocos adelantos bajo la consabida fórmula de la ponencia y del *paper* académicos, Burucúa y Kwiatkowski por fin han sacado a la luz el esperado resultado final de este encomiable y refinado ejercicio de historia cultural. Quizás estemos en condiciones de afirmar que el libro cuya reseña ahora encaramos encarna uno de los máximos logros que este campo específico de las ciencias sociales modernas ha producido en la Argentina —y quizás en el ámbito hispanoamericano en general— en las décadas recientes.

El intrigante título elegido por los autores remite al Hamlet shakespeariano, a las palabras con las que Horacio, en diálogo con el príncipe noruego Fortinbras, pone fin a la tragedia tras la muerte del protagonista: “And let me speak to the yet unknowing world / How these things came about: so shall you hear / Of carnal, bloody, and unnatural acts, / Of accidental judgments, casual slaughters...”¹ En autores tan sagaces como Burucúa y Kwiatkowski, no cabe esperar que una elección tan trascendente, la del título que iba a coronar el resultado de tantos años de esfuerzo compartido, quedara librada al azar. En efecto, las sentidas palabras del dolorido amigo de Hamlet ubican en el centro mismo de la escena al núcleo duro de la problemática conceptual en torno de la cual ha sido construido este trabajo: la inevitable tensión, puesta de manifiesto desde los tiempos más remotos, entre la necesidad de narrar la masacre histórica, compulsión experimentada tanto por los lacerados sobrevivientes como por los aturdidos testigos del hecho [por un lado], y la dificultad extrema de traducir a algunos de los lenguajes humanos existentes (el discurso escrito, los códigos de representación iconográfica, la notación musical, los patrones arquitectónicas, la reconstrucción cinematográfica) el horror abismal que genera el exterminio cruel, rápido y masivo de seres humanos por parte de congéneres [por el otro].

¹ *The Complete Works of William Shakespeare*, ed. W. J. Craig. London, Magpie/Parragon, 1993, p. 907.

Esta tensión, sin embargo, no es el único desafío que deben abordar los estudiosos de los genocidios modernos y de las matanzas premodernas. Probablemente, no exista en el marco de la historia cultural académica problema más arduo que la identificación de las condiciones de producción de las masacres históricas, de aquellos episodios puntuales de aniquilamiento masivo de seres humanos indefensos a manos de verdugos inclementes, incapaces de conmoverse incluso ante el espectáculo de niños, ancianos y enfermos condenados a un exterminio sádico, bestial y monstruoso. Un ejemplo concreto podrá quizás servir como muestra de la problemática que planteamos, de la enorme dificultad gnoseológica a la que me refiero. En torno al 20 de abril de 1525, Martín Lutero redacta, en el contexto de la apocalíptica *Deutscher Bauernkrieg*, una equilibrada *Exhortación a la paz*, que vehiculiza la mirada comprensiva y paternalista, incluso piadosa, que en un principio el Reformador dirigió a los campesinos sublevados en las provincias centrales y meridionales del Sacro Imperio. Pero apenas dos semanas después, en fecha difícil de precisar, nuestro autor cambió drásticamente de posición, y en un opúsculo de violencia verbal inusitada, *Contra las hordas ladronas y asesinas de los campesinos*, conminó a los príncipes territoriales germanos a exterminar y masacrar sin contemplaciones a los rústicos sublevados, equiparados a perros rabiosos (no hace falta recalcar que el objetivo que perseguían los marcadores de animalidad, recurso retórico frecuente en los textos legitimantes de las masacres, era la plena deshumanización de los aldeanos): "No hay que dormirse ahora; no valen ya la paciencia ni la misericordia. Es la hora de la espada y de la cólera, y no la hora de la gracia".² En apenas pocos días de diferencia, Lutero dejó atrás un posicionamiento mesurado, cercano a los principios evangélicos, y procedió a redactar un texto de barricada que justificaba sin ambigüedades la masacre de cerca de 100.000 campesinos a manos de las autoridades laicas y eclesiásticas alemanas. ¿Cómo explicar, en los términos racionales requeridos por las humanidades y las ciencias sociales modernas, este súbito cambio de humor del influyente padre del protestantismo moderno? ¿Cómo explicar, en definitiva, eventos como las masacres históricas que, en función de su pasmosa desmesura, provocan la implosión de los encadenamientos causales convencionales?

No son estas preguntas, sin embargo, las que pretenden responder Burucúa y Kwiatkowski en su ensayo. No puede culpárselos, pues se trata de interrogantes que exceden las posibilidades de cualquier equipo de investigación individualmente considerado. De hecho, "Cómo sucedieron estas cosas" no es una historia exhaustiva de las masacres históricas en

2 Martín Lutero. *Obras*, ed. Teófanos Egido. Salamanca, Sígueme, [1977] 2006, p. 275.

Occidente, ni aspira a serlo. La problemática que abordan los autores es otra, no menos importante ni trascendente: el libro pretende analizar las “fórmulas de representación”, las técnicas y estrategias recurrentes a las que durante siglos los agentes culturales más diversos han recurrido para tornar más soportable, menos intolerable, la representación de las innumerables carnicerías que jalonan la historia humana desde que existen los registros escritos.

Para identificar y reconstruir la evolución de estas fórmulas, los autores se someten (nos someten) a un fascinante *tour de force*, que se sustenta en el fino análisis de un *corpus* documental inmenso, que pone una vez más de manifiesto la reconocida erudición de la tradición humanista en la que se inserta Burucúa. En efecto, las fuentes empleadas en la investigación abarcan desde los relatos de Herodoto y Tucídides hasta las sinfonías programáticas de Shostakovich, desde las denuncias de Fray Bartolomé de las Casas hasta los temas de bandas como *Ataque 77*, *La Vela Puerca* o *Bersuit Vergarabat*, desde la pintura renacentista hasta las crónicas de Auschwitz, desde la *Historia de las guerras civiles* de Appiano hasta el *Siluetazo* de las Madres de Plaza de Mayo, desde el *Apocalipsis* de San Juan hasta la novelística contemporánea de W. G. Sebald, desde los cronistas judíos del siglo XII hasta la cinematografía de mediados del siglo XX, desde las descripciones de la Noche de San Bartolomé hasta los *comics* de Art Spiegelman

La variadísima selección de fuentes no es, sin embargo, el único mérito de la propuesta de Burucúa y Kwiatkowski. Ambos historiadores aciertan también en sus elecciones teóricas y metodológicas. En cuanto a los marcos teóricos, abrevan en una también ecléctica –y ajustada– combinación de herramientas, que en este caso incluyen desde la refinada definición de la noción de representación propuesta por Louis Marin, hasta las múltiples categorías (*Denkraum*, *Pathosformel*) esbozadas por Aby Warburg, figura seminal que tiene en Burucúa a uno de sus grandes exégetas a escala planetaria.

El método escogido por los autores de “*Cómo sucedieron estas cosas*” también debe contarse entre los aciertos más evidentes de la propuesta: en primer lugar, la circunscripción de la encuesta al macro-espacio convencionalmente designado como “Occidente”; en segundo lugar, el ya mencionado abordaje interdisciplinario, que permite que el método historiográfico clásico comparta cartel con la historia del arte, la crítica musicológica o la sociología de la cultura; en tercer lugar, la persistente tendencia a la historización del objeto de estudio –recordemos: las fórmulas de representación de las masacres históricas–, abordado como una entidad dinámica, capaz de autotransformaciones y adaptaciones variadas, alejado de las abstracciones de los tipos ideales o de cualquier

otro esquema de análisis rígido; en cuarto lugar, la combinación de los abordajes estructurales (por caso, la identificación de las mencionadas fórmulas de representación) con los análisis de corte cualitativo requeridos por el proceso de individuación de los inmolados; por último, una conmovedora empatía con las víctimas de las carnicerías, pretéritas y actuales, que torna más llevadera la lectura de un texto difícil (la dificultad no remite, por supuesto, ni a la calidad de la prosa ni a la rigurosidad del contenido, sino al espanto que genera el catálogo de matanzas y exterminios recogidos en el libro).

El texto se estructura en una introducción, cuatro capítulos, una coda y dos apéndices. La primera sección mencionada aborda los problemas teóricos e historiográficos del estudio de los mecanismos de representación de las masacres históricas; se trata de un exhaustivo, y al mismo tiempo sintético, resumen de los debates contemporáneos sobre la posibilidad –tanto epistemológica como ética– de narrar, de contar, de representar las masacres (como no puede ser de otra manera, en esta introducción la presencia de las discusiones en torno de la *Shoah* tienden a ocupar un lugar preponderante). Los cuatro capítulos siguientes remiten a las cuatro fórmulas de representación propuestas por Burucúa y Kwiatkowski. En primer lugar, la fórmula cinegética, por la cual las indefensas víctimas de las degollinas son asimiladas a las presas encerradas en un coto de caza (la pasividad con la que muchas veces los masacrados afrontaron su destino sugiere que quizás un rótulo más adecuado para denominar a esta estrategia hubiera sido el de “fórmula del matadero”). El siguiente capítulo aborda la fórmula del martirio, la menos ambigua de las cuatro, pues por definición impide reversiones indeseadas o manipulaciones exculpatorias: según este esquema, quienes padecen el exterminio eran asimilados a mártires inocentes (la historia de los neonatos muertos por la furia homicida de Herodes el Grande, según la tradición recogida por la fábula neotestamentaria, hacía las veces de referente supremo de esta fórmula, pues la tierna edad de las víctimas funcionaba como un reaseguro incontestable de su candidez e inocencia). La tercera fórmula es la infernal. En este caso particular, el esquema exigió la resignificación de la noción de infierno, pues no se recurrió a este *locus* clásico de la geografía del mal allá judeo-cristiano para subrayar la culpabilidad de los asesinados (después de todo, se supone que el *Averno* albergaba réprobos pertinaces y malvados impenitentes), sino como *tertium comparationis*, es decir, para agigantar la crueldad de los suplicios padecidos por las víctimas de las masacres, sufrimiento cuya enormidad solo podía llegar a evocar la imagen del infierno, sala de torturas perenne y escenario de tormentos inextinguibles. El último capítulo, sin dudas el más original del libro, propone como hipótesis la existencia de una cuarta

fórmula de representación de las masacres, que los autores bautizan con el rótulo de “multiplicación del *Doppelgänger*”. Habría surgido a raíz del agotamiento de las tres fórmulas anteriores, y de su incapacidad de dar cuenta de las inéditas matanzas del siglo XX. ¿Qué características tendría esta fórmula del doble? Se trataría de la tendencia a representar a las víctimas de carnicerías brutales y sistemáticas –de manera paradigmática, los desaparecidos por la última dictadura militar argentina– a partir de siluetas y sombras fantasmagóricas, fórmula cuya génesis Burucúa y Kwiatkowski creen posible ubicar en tiempos del primer romanticismo decimonónico (en rigor de verdad, la novela de Jean-Paul Richter, indisolublemente ligada a la idea del *Doppelgänger*, es de 1796). La Coda, tal vez las páginas más conmovedoras del libro, se empeña en recuperar las vivencias, en primera persona, de víctimas de matanzas diversas (el genocidio de los herero en la Namibia colonizada por los alemanes; el terrorismo de Estado en la Argentina de la última dictadura; la carnicería perpetrada en la ciudad bosnia de Srebrenica, durante las guerras balcánicas de la década de los noventa). El primer apéndice nos ofrece un ajustado vocabulario de términos relacionados con el fenómeno de las masacres históricas (genocidio, víctima, testigo, perpetrador, sobreviviente, *bystander*...). Mientras que el segundo apéndice (una de las secciones más ambiciosas, aunque también menos logradas del libro), ofrece una serie de hipótesis sobre la existencia de fórmulas de representación de las masacres en las creaciones musicales del siglo XX (aunque la mayor parte del análisis recae sobre producciones de la denominada música académica, los párrafos finales recogen también algunos aportes de la música de corte popular).

“*Cómo sucedieron estas cosas*” no es un libro fácil de abordar. El lector podrá hallar, a cada vuelta de página, *shocks* emocionales de variada intensidad. Quien suscribe estas páginas recuerda aún la congoja que le produjo la descripción del asesinato de los niños del orfanato del maestro Janusz Korczak, en Polonia, el 7 de agosto de 1942 (p. 27), o la revulsión, casi vomitiva, provocada por la declaración –impiadosamente justificatoria de los crímenes de la última dictadura militar argentina– que Jorge Rafael Videla hizo ante el periodista Ceferino Reato entre fines de 2011 y comienzos de 2012 (p. 182). Estas prevenciones, sin embargo, no deben desalentar a los potenciales lectores de esta notable investigación. Después de todo, la memoria activa y el recuerdo respetuoso es uno de los mayores homenajes que desde nuestro presente podemos ofrecer a las víctimas de tantas masacres y carnicerías cometidas a lo largo de la historia del hombre.

SCIENCE AND ART, THE PAINTED SURFACE

Antonio Sgamellotti, Brunetto G. Brunetti y Constanza Miliani (eds.)

London, Royal Society of Chemistry, 2014

553 pp.

Marcos Tascón

Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural

Universidad Nacional de San Martín

Impulsado por la Royal Society of Chemistry (RSC, Cambridge, Reino Unido) y llevado a cabo mediante la edición de Antonio Sgamellotti, Brunetto G. Brunetti y Constanza Miliani de la Universidad de Perugia, todos ellos científicos del arte y la conservación, nos presentan un compendio de trabajos de primer nivel en esta temática. Se podría afirmar que se trata de estudiar de forma racional, es decir, utilizando el método científico, al arte en todas sus formas, no desde un punto de vista conceptual sino material, y cuando menciono la palabra material, esto no implica realizar simplemente un listado de los materiales empleados en la obra, sino, una interpretación interdisciplinaria de los resultados obtenidos. Esto conlleva, naturalmente, a obtener conclusiones mucho más ricas respecto a la diversidad de información que se puede encontrar.

Science and Art, the painted surface, dirigido específicamente a personas formadas en la temática de la ciencia aplicada al arte, nos muestra diversos trabajos de investigación sobre distintos tipos de patrimonio cultural, entre los cuales podemos encontrar pinturas murales y de caballete, códices y manuscritos antiguos así como trabajos pioneros sobre la materialidad del arte contemporáneo, un gran desafío en estos días. Además, y en sintonía con el espíritu de este anuario, el libro propone en cada capítulo en particular una metodología de trabajo totalmente interdisciplinaria y a su vez vista desde distintos puntos de vista, como pueden ser restauradores, químicos, físicos o historiadores del arte. Por lo tanto, funciona como un libro de consulta al momento de proponer una metodología de trabajo interdisciplinaria para un proyecto de este estilo más que para recabar información precisa sobre ciertos aspectos técnicos de la obra. De hecho, se pueden observar claramente distintas metodologías interdisciplinarias de trabajo según sea el objeto de estudio.

Refiriéndonos concretamente a los contenidos conceptuales del libro, vale la pena destacar la riqueza de información que se puede encontrar respecto a trabajos murales en general, algo que ha sido poco divulgado debido a la escasez de casos de estudio que existen. Por eso, poder tener a nuestro alcance murales de antiguas civilizaciones como pueden ser las romanas, chinas, mayas e incluso obras del siglo XX como resulta ser

Ejercicio Plástico, de David Alfaro Siqueiros, lo convierte en un libro muy útil para aquellos que comiencen a trabajar en esta temática particular.

Por otra parte, y tratando de marcar una tendencia hacia futuros trabajos, se describe a lo largo de varios capítulos al arte contemporáneo, haciendo hincapié en la heterogeneidad y lo efímero de los materiales. Esta problemática establece claramente nuevos retos en el campo tanto para investigar su materialidad, la cual puede ser muy poco acotada y de materiales muy complejos, así como para conservarlos. Se debe plantear no menos que una discusión sobre qué hacer, sobre qué debe prevalecer, si el concepto sobre lo material o lo material sobre el concepto.

Como destacado de lujo en esta obra, encontramos como autor del primer capítulo a Richard R. Ernst, que en el año 1991 fue galardonado con el Premio Nobel de Química por el trabajo aportado para el “desarrollo de la espectroscopia de resonancia magnética nuclear de alta resolución, un método necesario para el análisis de las estructuras moleculares”. El cual fue fundamental para mejorar la sensibilidad de la técnica y sus aplicaciones, por ejemplo en el campo de la medicina. En estas líneas nos muestra la fusión de sus dos pasiones, por un lado la química y por el otro el arte, más precisamente el arte tibetano. Aplica en las obras que poseen más de mil años de antigüedad diversas técnicas analíticas para conocer la materialidad y datación aproximada de la obra. En el transcurso, y casi sin darnos cuenta, nos enseña a pensar sobre los resultados obtenidos y el cómo relacionarlos con el entorno que rodea al bien cultural.

Para concluir, el libro desarrolla trabajos realizados por los principales expertos en la temática a nivel mundial, el cual resulta ser muy importante, no para el que recién comienza a abordar este campo, sino para personas afianzadas en el área, pudiendo utilizarlo como modelo metodológico para iniciar futuras investigaciones.

EJERCICIO PLÁSTICO. LA REINVENCIÓN DEL MURALISMO

Néstor Barrio y Diana Wechsler (eds.)

San Martín, UNSAM EDITA, 2014

233 pp.

Silvia Dolinko

Universidad Nacional de San Martín, Universidad de Buenos Aires-CONICET

“Así como en la nueva sociedad el tractor desplaza al arado, en la plástica monumental contemporánea la brocha de aire desplaza a la brocha de palo y pelos. A nuevos elementos: nueva técnica. Nueva plástica”, proclamaba David Alfaro Siqueiros a principios de los años treinta. El impacto del muralismo mexicano se extendía entonces a diversos puntos del continente americano, desde los Estados Unidos hasta la Argentina. Precisamente, uno de los primeros lugares en los que el artista pondría a prueba sus ideas respecto de la experimentación con nuevas técnicas y nuevos recursos plásticos sería en nuestro país.

Siqueiros había llegado a Buenos Aires el 25 de mayo de 1933, invitado por la Asociación Amigos del Arte para realizar una exposición individual y dictar tres conferencias; en estas, su tono provocativo avivó el debate sobre la situación de las “instituciones burguesas” y disparó la polémica sobre el sentido social del arte. La incorporación de nuevos recursos técnicos y la realización colectiva, aspecto fundamental de su programa, pudo llevarse a cabo en el mural *Ejercicio Plástico*, realizado por el Equipo Poligráfico –Siqueiros, Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro–, en la bodega de la quinta Los Granados, propiedad de Natalio Botana en la localidad de Don Torcuato, provincia de Buenos Aires.

La fortuna de esta obra fundamental para el arte del siglo XX es bien conocida: durante décadas, permaneció oculta e inaccesible en el sótano de su emplazamiento original. En 1991, la propiedad fue adquirida por un empresario para desmontar el mural y convertirlo en muestra circulante; *Ejercicio Plástico* fue cortado en seis piezas y guardado en contenedores, a la intemperie, durante 18 años. Recién en noviembre de 2008 –luego de una serie de decretos y acciones estatales específicas en función de conservar esta pieza fundamental de nuestro patrimonio cultural– un equipo de especialistas mexicanos y argentinos (del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, y del CEIRCAB-TAREA, actual Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de la UNSAM, respectivamente) iniciaron las complejas tareas de restauración. Hasta entonces, y a lo largo de tantas décadas, se sostuvieron diversas preguntas y presuposiciones respecto del mural, sobre su realización y estado de preservación.

La publicación de *Ejercicio Plástico. La reinvencción del muralismo* viene a brindar respuestas concretas para esas incógnitas y conjeturas. El libro reúne los resultados de una labor interdisciplinaria de investigación histórica y restauración, con distintos registros y relatos sobre el apasionante trabajo en torno al mural. Así, se puede confirmar ahora que se trata de un fresco sobre cemento, fijado y retocado posteriormente con pintura al silicato, para cuya elaboración se utilizaron pistolas de aire, reglas, estenciles y plantillas de diverso tipo. *Nuevos materiales*, tal como postulaba Siqueiros: no se utilizaron allí brochas ni pinceles tradicionales.

Los textos que integran el libro ponen en diálogo diversas competencias, especialidades, técnicas de estudio y metodologías de investigación para revelar aspectos vinculados a la iconografía, los materiales empleados y las estrategias de realización puestas en juego en la realización de esta obra colectiva. Como sostiene Damasia Gallegos, para develar los secretos que encerraba la realización del mural “fue fundamental formar un equipo, a la manera del pintor mexicano, que ayudara a dilucidar los distintos enigmas”.

Taller, archivo y laboratorio fueron los ámbitos en los que poner a prueba las hipótesis sobre el alto grado de experimentación que implicó la realización de *Ejercicio Plástico*. La introducción de Diana B. Wechsler, una de las editoras del libro, enfatiza el necesario tránsito “del archivo a los muros”, considerando en especial el aporte del Archivo Spilimbergo. Allí se pueden rastrear, entre otros, documentos con fórmulas para la preparación de la superficie del muro junto con registros hemerográficos, fotos, cartas y demás datos sobre el trabajo colectivo durante esos tres meses de 1933 en el sótano de Los Granados. La autora da cuenta de las particularidades de la “caja plástica” que elaboraron los artistas: la creación de un ambiente pleno de distorsiones ilusorias y en aparente movimiento, que representa un entorno acuático, con figuras nadando alrededor de un espectador concebido como partícipe dinámico de ese espacio envolvente. *Ejercicio, equipo e invención* fueron los conceptos que organizaron la presentación del Equipo Poligráfico y que Wechsler retoma para comprender este trabajo desarrollado bajo firma colectiva como gesto político.

José Emilio Burucúa realiza una “propuesta de hipótesis iconográficas para desanudar el enigma de los significados de *Ejercicio Plástico*”, al leer la obra desde la pista del ninfeo antiguo y rescatado en el Renacimiento italiano: una línea de la tradición occidental que, precisamente, era retomada y revisada en los años treinta y su *retour a l'ordre*. Esa tradición resultaba bien conocida para Spilimbergo, dato que Burucúa recuerda y enlaza con la posible voluntad de Botana de contar con un ninfeo en su finca particular.

La técnica de ejecución de *Ejercicio Plástico* es abordada en el texto de Néstor Barrio, también editor del volumen. Allí sostiene cómo, a través de la información provista por la técnica y los materiales, se posibilita reafirmar la noción de lo novedoso de esta obra. El autor recuerda el impacto de la técnica cinematográfica, en especial de los montajes en los films de Sergei Eisenstein, como así también del uso de nuevos recursos modernos, como la proyección de fotos en lugar del tradicional boceto gráfico, para la organización de las imágenes y la realización del mural. Los esquemas de las tareas de la bóveda y del tímpano, los gráficos que dan cuenta de los pasos en su realización y la nutrida información respecto de los *pentimenti* y las correcciones, los esgrafiados y la aplicación del color, entre otros aspectos de la técnica de *Ejercicio Plástico*, le permiten sostener a Barrio la noción de “experimentación planificada” bajo la que califica la ejecución de esta obra.

La caracterización físico-química de los materiales utilizados en el mural es el tema del capítulo de Fernando Marte y Marcela Cedrola, el cual comienza con una sugestiva cita de Siqueiros: “Comenzamos a meditar sobre algo evidentemente obvio, pero que había sido olvidado por nuestros colegas de los últimos 300 o 400 años: que la pintura además de ser un arte físico es un arte químico, y por lo tanto, que el estudio de la rama de la química que toca al arte de la pintura debería ser el conocido por los profesionales de ese arte de la pintura”. El artista es entonces la voz de autoridad que los autores invocan para iniciar su muy detallado estudio sobre la composición química del soporte y de la capa pictórica que conforma *Ejercicio Plástico*, brindando la descripción de las tomas de muestras para su investigación, del estudio por microscopía óptica y de los análisis para conocer las características petrográficas y mineralógicas.

El libro incluye también una sección de “Apéndices”. Daniel Saulino propone un análisis del planteo de Siqueiros desde el cruce entre ciencia, técnica y arte para formular una lectura de su “perspectiva poliangular” en relación con las propuestas de la imagen dinámica y de un espectador sin un punto de vista fijo. Damasia Gallegos repone los experimentos llevados a cabo en torno a los pigmentos y el modo de ejecución del fresco que llevaron a la conclusión de que el Equipo Poligráfico había pintado con el muro fresco empleando pigmentos al agua fijados al silicato; la autora remarca “la importancia de la realización de estas experiencias que, a la manera de la arqueología experimental, nos permiten reproducir cada una de las hipótesis en juego y, de esta forma, contrastar teoría, datos analíticos y documentales”. Alejandra Gómez brinda detalles sobre las dos maquetas realizadas para poder analizar la distribución de las líneas de organización visual y la continuidad de las escenas de la obra. Cecilia Belej despliega una cronología sobre la presencia de Siqueiros

en el Río de la Plata en 1933 y una exhaustiva selección histórico-documental, con notas de prensa, cartas y textos de conferencias relevados en distintos archivos de Buenos Aires, Montevideo y México. Finalmente, cabe mencionar que las páginas de esta publicación proporcionan una profusión de registros gráficos y fotografías, incluyendo un destacado relato visual del proceso de recuperación de la obra.

Las contribuciones de la historia del arte, la física, la química y el diagnóstico por imágenes se vinculan así en las páginas de *Ejercicio Plástico. La reinención del muralismo*, las cuales dejan un registro impreso del exitoso proyecto de investigación, recuperación y puesta en valor de una obra clave de nuestra modernidad artística.

III ENCUENTRO DE INSTITUCIONES CON FONDOS
ANTIGUOS Y RAROS

Una aproximación a la arqueología del libro

Biblioteca Nacional de la República Argentina

13 al 15 de abril de 2015

María Ángela Silveti

Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural
Universidad Nacional de San Martín

Del 13 al 15 de abril se reunieron en el Auditorio Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional de la República Argentina aproximadamente doscientos cincuenta personas, provenientes de Latinoamérica, para compartir abordajes profesionales y académicos de las distintas dimensiones que ocupan a los especialistas dedicados al tratamiento bibliológico de los fondos de libros antiguos y raros.

La importancia de la iniciativa está dada en el reconocimiento, por parte de la Biblioteca Nacional, de la riqueza de los fondos bibliográficos existentes en la Argentina y de una creciente conciencia acerca de la necesidad de garantizar el conocimiento y el acceso a estos bienes por parte de los ciudadanos en la actualidad y en el futuro. Tal reconocimiento tiene su antecedente en los resultados del Programa Nacional de Bibliografía Colonial, que en el mismo marco institucional coordina Roberto Casazza, el cual destaca la necesidad de catalogar, preservar y difundir los fondos de libros antiguos en Argentina. En respuesta a ello, surgió el Programa de Formación del Libro Antiguo en 2009, al que continuó sostenidamente desde 2011 el Encuentro Nacional de Instituciones con Fondos de Libros Antiguos y Raros, del cual este es el tercero.

Organizado por el Programa Catálogo Nacional Unificado, de la Biblioteca Nacional, estos encuentros, por tanto, tienen la destacada particularidad de cumplir con el doble objetivo de funcionar, por un lado, como instancia de formación especializada para los profesionales de las instituciones responsables de la tutela de patrimonio bibliográfico y, por otro, el de fomentar el intercambio de experiencias locales y regionales sobre la investigación bibliográfica.

Otras iniciativas similares en la región sur de América, con las cuales está en diálogo el proyecto local, son las impulsadas en México y Brasil. La Biblioteca Nacional de México desarrolla un Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Mexicano y la Asociación Mexicana de Bibliotecas e Instituciones con Fondos Antiguos (AMBIFA) organiza encuentros entre instituciones con libros antiguos cada dos años

aproximadamente. La Biblioteca Nacional de Brasil lleva adelante el Plan Nacional de Recuperação de Obras Raras (PLANOR), que incluye la publicación de un boletín, la constitución de un catálogo colectivo de libros antiguos y la organización, cada dos años, de encuentros entre instituciones con este tipo de fondos.

El eje del tercer encuentro en Buenos Aires, *Aproximación a la arqueología del libro*, acercó miradas en torno a la descripción e interpretación de las evidencias materiales que presentan los libros. Los expositores principales provinieron de México, Francia y España, contando también con destacados especialistas de Brasil, Uruguay y por supuesto de Argentina. En total, se presentaron veintiocho trabajos.

Tres destacados especialistas brindaron sus presentaciones magistrales durante los días que duró el encuentro: la Dra. Martha Elena Romero Ramírez, adscripta al Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México, doctora en historia de la encuadernación por la University of the Arts London; el Dr. Frédéric Barbier, director de investigación en el Centre National de la Recherche Scientifique y director de Estudios en la École Pratique des Hautes Etudes y el Prof. José Carlos Balmaceda, investigador y socio fundador de la Asociación Hispánica de Historiadores del Papel (AHHP) y consejero científico de la Fundación Gianfranco Fedrigoni (ISTOCARTA).

La Dra. Martha Romero abordó el libro desde la perspectiva bibliológica de origen anglosajón, vinculada a la bibliografía material y a la arqueología del libro, que entiende al libro como artefacto compuesto por materiales y técnicas, que resultan de las condiciones sociales, económicas y culturales donde fue creado y por tanto dimensionó a las evidencias técnicas como elementos de valor documental con el potencial de brindar información acerca de las formas de lectura, comercio y evolución tecnológica de este. Siguió con una segunda presentación acerca de la metodología de estudio de los componentes y elementos de las encuadernaciones de pergamino flojo, estructura predominante en los impresos mexicanos del siglo XVI. Su abordaje colabora ampliamente con la interpretación tecnológica de las estructuras encuadernadas y con la aplicación respetuosa de medidas de conservación.

Por su parte, el Dr. Frédéric Barbier, destacado historiador del libro, expuso a lo largo de dos exposiciones eruditas el estudio arqueológico y material de la obra *La nave de los locos*, de Sébastien Brant de 1493. En su caso, destacó la descripción de las distintas ediciones de la *Narrenschiff*, la identificación de las falsificaciones, las distintas puestas en página de las versiones según las lenguas vernáculas o de uso académico de la época, y brindó una interpretación social y temporal paradójica acerca del origen del texto de Brant, el público no académico al cual

estaba dirigido en un principio la obra y la recepción lectora posterior a lo largo del tiempo adoptada y compuesta por académicos y bibliófilos. Durante un segundo momento expositivo, el Prof. Barbier habló sobre los catálogos de instituciones, coleccionistas y libreros como fuente para el estudio de incunables.

El especialista en papel, Prof. José Carlos Balmaceda, profundizó acerca de la historia técnica del papel en Argentina. Sus tres exposiciones siguieron el objetivo didáctico de motivar y guiar el estudio de filigranas en el ámbito local, para lo cual brindó precisiones terminológicas, explicó y comparó distintas técnicas de relevamiento de filigranas y nombró varios corpus flagronológicos de utilidad para la identificación de marcas de agua presentes en acervos locales. Dos casos ilustraron sus exposiciones, el estudio del papel a través del estudio de los moldes y el particular caso del relevamiento de filigranas en un material encuadrado.

Durante las presentaciones que siguieron se trataron temas relativos a la catalogación, preservación y difusión del libro antiguo y raro con distintos niveles de especificidad.

De la Sala Tesoro de la Biblioteca Nacional de Argentina, Olga Cerezo reflexionó y acercó los criterios y normas en los cuales se basa el procesamiento técnico para la descripción analítica y presentó casos de descripción de libros antiguos, fragmentos de libros y manuscritos. Por su parte, Ana Virginia Pinheiro, de la Biblioteca Nacional de Brasil, fundamentándose en los principios de Paul Otlet, detalló los campos de descripción bibliográfica y bibliológica que se llevan a cabo en tal institución subrayando la función de las notas de texto libro para la descripción física de los ejemplares.

Fue notable la mención descriptiva e interpretativa de las marcas de propiedad expresada en distintas exposiciones sobre libros y colecciones. Particularmente, Roberto Müller aportó una sistematización para el estudio de marcas de propiedad en los libros lo cual realza la importancia de la conservación de tales evidencias para la interpretación de la circulación de los textos y valorización de los fondos.

La problemática de la preservación estuvo presente en varios trabajos. Desde el enfoque de la gestión, la responsable de las colecciones especiales de la Biblioteca Nacional de Brasil, Ana Virginia Pinheiro, compartió dos exposiciones al respecto que reflejaron los principios y prácticas en su actuación profesional, en una enfatizó la importancia de la formación humanística del bibliotecario abocado a las colecciones especiales para conformar los criterios de prioridad durante la valorización de los fondos y en otra compartió su estrategia de preservación en su rol de responsable de las colecciones especiales en diálogo con los

conservadores y restauradores. En el marco del mismo enfoque, Dina Marques Pereira Araujo, responsable de la biblioteca de la Universidad Federal de Minas Gerais, presentó la política de protección llevada a cabo en tal institución. Durante su exposición se discutió la definición europea de colecciones especiales y se reconoció la necesidad de definir las fechas de las piezas que componen una colección especial de acuerdo al reconocimiento de la historia de los impresos locales. Por su parte, Oro Fantoni y Maricel Zelarrayán, de la Academia Argentina de Letras, expusieron los actualizados criterios, normas y procedimientos, tanto descriptivos como de reubicación física, para la reconfiguración del fondo antiguo de la Biblioteca “Jorge Luis Borges” de la Academia.

En torno a la historia técnica del libro, el diseñador gráfico Fabio Ares, conocido historiador de la tipografía en los primeros impresos rioplatenses, profundizó sistemáticamente sobre el uso de la tipografía inglesa en Buenos Aires colonial analizando el caso de la publicación *La Estrella del Sur*. Bossié, Fernández, Rivera, Silva y Wilson crearon un grupo de investigación en la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) con el objetivo de identificar, analizar y reproducir papeles marmoleados, utilizando como fuente los papeles decorados del fondo antiguo de la Biblioteca Pública de la UNLP y compartieron los alcances del proyecto. El encuadernador Eduardo Tarrico analizó someramente algunos rasgos de la evolución del códice estudiados por Janos Sirmay para demostrar su influencia en la producción de encuadernaciones contemporáneas. La conservadora María Ángela Silveti enfatizó la necesidad de reproducir estructuras históricas de encuadernación como medio para la interpretación de los problemas de estructura del texto para restauradores del libro.

Distintos estudios avanzaron en la puesta en valor de libros y colecciones. El historiador Daniel Guzmán valoró el libro *Siluetas Contemporáneas*, de Pablo Lascano, en el ámbito de la provincia de Santiago del Estero. Eugenia Costa y Florencia Bossié estudiaron desde diversos y ricos abordajes la colección de Joaquín V. González de la Biblioteca Pública de la Universidad de La Plata. Eduardo Rubí realizó el estudio de los catálogos de las librerías anticuarias tomando por caso el de la Librería *L'Amateur*. Daniela Botta difundió la Colección Cervantina custodiada por la Universidad de Montevideo. Silvia Alejandra Tale y Hugo Santos expusieron el trabajo llevado a cabo en la Colección reservada del Museo del Fin del Mundo. Dina Marques Pereira Araujo describió la historia, la investigación histórica y la política de desarrollo de la colección de Libros de Artista, de la Universidad Federal de Minas Gerais. Patricia Russo y Pedro Puente avanzaron un estudio comparado entre textos de la sección Sagradas Escrituras del fondo antiguo Franciscano.

La presencia de Fabiano Cataldo de Acevedo, docente de historia del libro en Brasil y miembro de la Sección de Libros Raros y Colecciones Especiales de la International Federation of Library Associations (IFLA) compartió los principales puntos de debate de la sección internacional. De los temas tratados en el comité internacional destacó dos principalmente: por una parte el problema de la reducción de los contenidos humanísticos necesarios en la formación bibliotecológica para la especificidad del trabajo con patrimonio y por otra la necesidad de acompañar los proyectos de digitalización con el debido tratamiento de los metadatos y las plataformas de administración.

Por último, es claro que el lugar de liderazgo naturalmente atribuido a las instituciones de alcance nacional, se consolida a través de la producción de iniciativas como la que reunió a diversos especialistas en el III Encuentro de Instituciones con Fondos Antiguos y Raros, que favoreció el intercambio entre colegas tanto a nivel nacional como internacional sobre problemáticas comunes. Cabe mencionar la atenta coordinación de Analía Fernández Rojo y el demostrado trabajo en equipo que conforma el Programa Catálogo Nacional Unificado, anfitrión del encuentro.

JOSÉ GIL DE CASTRO, PINTOR DE LIBERTADORES

Curadora: Natalia Majluf

Museo de Arte de Lima, Lima

22 de octubre de 2014 al 22 de febrero de 2015

Ricardo Kusunoki Rodríguez

Museo de Arte de Lima

Creador del mayor corpus visual de la Independencia sudamericana, a través de una obra repartida por casi toda el área andina, el limeño José Gil de Castro (1785-1837) es reconocido como una de las figuras clave de la pintura del siglo XIX en América. Sin embargo, debido a la forma casi excluyente de construir las historias del arte en cada país de la región no había sido posible valorar la dimensión continental de un legado peculiar, erigido en medio de la intensa circulación de personas, bienes e ideas que caracterizó el fin del Antiguo Régimen. De ahí la trascendencia que reviste la exposición “José Gil de Castro, pintor de libertadores”, celebrada en el Museo de Arte de Lima (MALI), y cuya segunda sede es Santiago (1 de mayo-21 de junio de 2015). Curada por Natalia Majluf, la muestra es el resultado de una prolija investigación iniciada en 2008 con el apoyo de la Fundación Getty, y cuya conclusión fue posible gracias al trabajo coordinado de instituciones y especialistas de Argentina, Chile y Perú.¹

En efecto, las anteriores exposiciones dedicadas a Gil enfatizaron aquellas facetas del pintor vinculadas con las respectivas narrativas nacionales. Sirvan como ejemplo las que organizaron el Banco Continental de Lima en 1988 y el Museo de Bellas Artes de Santiago en 1994, apelando a obras existentes en el país donde eran celebradas. Y aunque la exhibición presentada en Lima en 1971 contó con algunos lienzos provenientes de Argentina, el énfasis dado a lo iconográfico y su propio marco conmemorativo de referencia –el Sesquicentenario de la Independencia del Perú– tampoco permitían ensayar una lectura más ambiciosa del aporte del artista. Sin desconocer la importancia de estos precedentes, importa subrayar que la muestra del MALI ha logrado ofrecer por primera vez una lectura orgánica e integral de la trayectoria de Gil de Castro. El libro que la acompaña contiene un exhaustivo catálogo razonado –de los pocos dedicados hasta ahora a un artista

¹ Los estudios técnicos del proyecto se realizaron en asociación con el Centro Nacional de Conservación y Restauración de la DIBAM (Chile) y el Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional San Martín (Argentina). Sus primeras conclusiones aparecieron en Natalia Majluf (ed.), *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*. Lima, Museo de Arte de Lima, 2012.

sudamericano—,² y el proyecto en su conjunto no solo constituye uno de los más importantes que ha realizado el Museo de Arte de Lima desde su fundación en 1961, sino que marca además un hito en su campo dentro del ámbito latinoamericano.

El primer aporte significativo de la muestra fue recuperar los orígenes de la obra de Gil de Castro, prácticamente insular en Santiago, al insertarla en la tradición de pintura áulica surgida en Lima a mediados del siglo XVIII. No era casual que la exposición se iniciara con la efigie de *Tadeo de los Reyes y Borda* (1814, MHN, Santiago); una imagen emblemática, tanto como expresión del gusto difundido desde la capital virreinal cuanto por representar la mayor demostración pictórica de fidelidad a la corona en Chile de la Reconquista. Aunque de forma menos explícita, la relación entre los modelos limeños y una sociedad del Antiguo Régimen parecía también reflejarse en la sección dedicada a la pintura religiosa de Gil. Esta agrupaba desde la obra más antigua conocida (*Santiago el Menor*, 1811, MHN, Buenos Aires) hasta los lienzos ejecutados en Chile una vez establecida la república. Aunque rompía con el prevalente sentido cronológico de la muestra, este eje temático hallaba una doble justificación: primero, porque el pintor abandonó la temática religiosa precisamente al consolidarse el orden republicano; segundo, por haber desarrollado en este campo un grado menor de variaciones formales. La confrontación de sus obras con el monumental *San Pedro Nolasco*, pintado por Pedro Díaz (ca. 1770, Convento de la Merced, Lima), demostraba la fidelidad que Gil mantuvo a los modelos difundidos por este maestro limeño desde fines del siglo XVIII.

Pero la exposición dejó claro, además, que las afinidades entre ambos artistas, también evidentes al comparar sus respectivos retratos de aparato, no solo descansan en la pertenencia a una misma “escuela” pictórica. Ella confirmó el aprendizaje de Gil con Díaz, pintor de cámara de los virreyes, hipótesis planteada hace algún tiempo por Luis Eduardo Wuffarden.³ Incluso puede reconocerse ahora a Gil como el alumno más aventajado de este maestro limeño, erigiéndose en el continuador principal de un arte de elite, lo que descarta toda posibilidad de verlo como un pintor “ingenuo”. El punto es clave, ya que remite a la compleja construcción de tradiciones artísticas coloniales, cuyas diferencias frente al canon europeo muchas veces fueron explicadas a partir de una supuesta impronta “popular”. De allí que, hasta ahora, se haya atendido poco a la

2 Natalia Majluf (ed.). *José Gil de Castro: Pintor de libertadores*. Lima, Museo de Arte de Lima, 2014.

3 Luis Eduardo Wuffarden, Federico Eisner y Fernando Marte. “Gil de Castro frente a sus contemporáneos”, en: *Más allá de la imagen...*, op. cit., p. 22.

evidente línea directa de continuidad existente entre la manera de Gil y las pretensiones académicas del criollo Cristóbal Lozano (Lima, 1705-1776), renovador de la pintura limeña a mediados del siglo XVIII.

Un rasgo que contribuyó a afirmar la imagen póstuma de Gil como “primitivo” es la tendencia de los pintores virreinales a frecuentar un repertorio restringido de fórmulas, en contraste con la idea de “innovación” propia de los tópicos modernos sobre lo artístico. El riesgo de que un público amplio viese en la exhibición un despliegue algo monótono de cuadros muy similares entre sí fue superado a través de una atinada selección de piezas. Se pudo así mostrar el apego de Gil a esquemas icónicos, así como su extrema versatilidad para modularlos, e incluso replantearlos de manera radical. Esta capacidad se hacía patente desde la sección dedicada a los retratos que Gil pintara en el Santiago aún colonial, en los cuales fijó cánones distintos de las fórmulas aprendidas en Lima. En aquel contexto destacaba aún más el carácter innovador de la efigie de *Raimundo Martínez de Luco y su hijo* (1814, MHN, Santiago), auténtico *tour de force* por su densidad emotiva, la cual parecía hasta entonces patrimonio exclusivo de la imagen religiosa. El tierno diálogo entre padre e hijo anuncia ya una sensibilidad definitivamente burguesa, legitimada por el ejercicio privado de la vida piadosa más que por cualquier impulso de secularización.

La muestra resumía el complejo paso del Antiguo Régimen a la república por medio de la ubicación contigua de la efigie de Fernando VII ejecutada por Gil en 1815 (MNAAHP, Lima) y la serie de imágenes del general José de San Martín que el mismo pintor inició a partir de 1817, tras el triunfo patriota de Maipú. El contraste de ambas obras difícilmente podía dar cuenta de sus diferencias más profundas: la personificación del Estado en el cuerpo del Rey frente a la representación conmemorativa del Libertador de Chile.⁴ Pero el espectador podía reconocer transformaciones en la obra del pintor apenas iniciado el período republicano, tanto por una mayor simplicidad formal como por el predominio de efigies militares. Ante la inexistencia de competidores en Santiago, no sorprende que el encargado de acompañar la refundación de todo el orden político fuese Gil; incluso, varios de los altos oficiales argentinos del ejército de San Martín encargaron sus retratos para remitirlos a sus familias o para llevarlos consigo de regreso. La exposición presentaba una amplia selección de estos lienzos, *Veras efigies* objeto de culto cívico en sus respectivos países. Pudo constatarse el impresionante rigor descriptivo del artista al confrontar de manera

4 Ver Natalia Majluf. “De como reemplazar a un rey: visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)”, *Histórica*, Vol. XXXVII, N° 1, 2013, pp. 74-108.

directa algunas pinturas con los objetos reales —uniformes, insignias o condecoraciones— representados en ellas. A diferencia del principio de la ventana renacentista, el ilusionismo de la obra de Gil descansa en la forma como esos objetos parecen avanzar hacia el espectador; el pintor logra crear así efectos de volumen, pero la suma de ellos no se articula en un espacio homogéneo que se pierda en profundidad. Aunque definido por la tensión entre la tendencia al plano y el uso de detalles en relieve verdadero,⁵ este particular lenguaje pictórico demostró una variedad más amplia de recursos, que incluyen el modelado sutil y la fina introspección psicológica en el estudio de los rostros.

La proyección regional del artista se vería consolidada con su retorno a Lima, a mediados de 1822, siguiendo la ruta del Ejército Libertador, en donde continuó con la serie de efigies militares iniciada en Santiago. Entre las obras mostradas en la exposición sobresalía la imagen de *José Bernardo de Tagle* (1822, MHN, Buenos Aires) como encargado del mando supremo, en lo que constituye el primer retrato de estado de la república peruana; su exhibición en Lima, luego de casi dos siglos, poseía una particular carga simbólica. Otro importante conjunto de efigies dejaba entrever que la alta jerarquía militar seguiría siendo el principal comitente del pintor hasta, por lo menos, inicios de la década de 1830. Pero sin duda la pieza estelar y el auténtico punto focal de la muestra era el conmovedor retrato del pescador y patriota peruano *José Olaya* (1828, MNAHP, Lima). Podía verse la imagen del mártir desde el patio del museo y antes de entrar a la sala, a través de una abertura en el panel que recibía al visitante, recurso museográfico que resultaba subrayado por la rara luminosidad que emana de la obra misma. El potente resultado hacía extrañar soluciones similares para alguna otra pieza, aunque la amplitud de los espacios iniciales restringía la posibilidad de trazar ejes visuales parecidos.

La impresionante imaginería patriótica creada por Gil alcanzaría otro punto culminante alrededor de Simón Bolívar, como lo demostraba una selección de los retratos en busto del Libertador, ejecutados en serie por el maestro limeño. Ellos recuerdan las formas de multiplicación de algunas imágenes de piedad exitosas. Sin embargo, no dejó de hacerse sentir la ausencia de la efigie clásica del Libertador, plasmada por el pintor en dos versiones (1825, Palacio Federal de Caracas y Casa del Pueblo de Sucre). El culto casi religioso que rodea a ambas obras explica que no se haya considerado trasladarlas a la exposición, pero demuestra al mismo tiempo la capacidad de Gil para crear el principal ícono del mito

5 Natalia Majluf y Carolina Ossa. "La lógica pictórica de José Gil de Castro", en: *Más allá de la imagen...*, op. cit., pp. 89-95.

bolivariano. Este aliento heroico impregnaba también las últimas obras del artista expuestas, que expresan el gusto de una burguesía en proceso de consolidación pero todavía comprometida con el austero ideal de los inicios de la república. La calidad de estas piezas permite entender la vigencia que el pintor mantuvo pese a la creciente circulación de artistas itinerantes europeos. Ante la virtual ausencia de seguidores o competidores locales del mismo nivel, la exposición hablaba con elocuencia no solo del fin de la trayectoria del artista, sino además del ocaso de toda una tradición.

En ese sentido habría que interpretar el carácter tenazmente elusivo que ha rodeado a la figura póstuma del artista. Por ello, la exhibición no dejó de poner en evidencia la escasa información documental que existe sobre Gil de Castro, aun para aquellos períodos en los que gozó de un incontestable predominio profesional. Al confrontarse a la trascendencia de su obra, sorprende que no haya alcanzado el mismo reconocimiento que su sociedad había reservado a un pintor como Lozano, erigido apenas unas décadas antes en motivo de orgullo patrio y referente cultural obligado. Pese a sus aspiraciones de prestigio social, patentes en los títulos —reales o ficticios— que solía consignar cuidadosamente junto a la firma de sus retratos, todo indica que Gil apenas fue considerado por sus contemporáneos como un artesano especializado, aunque de gran valor instrumental para la causa patriótica. Después de su muerte sería incluso relegado a una condición inferior, a causa de la irrupción del academicismo cosmopolita que dejaría definitivamente atrás la herencia colonial. Su rehabilitación moderna, iniciada solo a mediados del siglo XX, viene a alcanzar sin duda un momento culminante con esta muestra que, en el contexto conmemorativo de los Bicentenarios, abre nuevos caminos hacia la comprensión del rico universo simbólico que prestó forma tangible al proyecto político de las nuevas repúblicas.

COLLIVADINO: BUENOS AIRES EN CONSTRUCCIÓN

Curadora: Laura Malosetti Costa

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

22 de julio al 22 de septiembre de 2013

María Filip

Universidad Nacional de San Martín

Entre el 22 de julio y el 22 de septiembre de 2013 se presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires la exposición “Collivadino: Buenos Aires en construcción”, curada por la Dra. Laura Malosetti Costa. Precedida por la puesta en valor de la Colección del Museo Pío Collivadino en el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de la UNSAM, la exposición incluyó más de 70 obras del artista, documentos textuales e iconográficos de su archivo personal y trabajos de otros artistas contemporáneos suyos, como Fernando Fader, Alberto María Rossi, Justo Lynch y Benito Quinquela Martín. Asimismo, exhibió material fotográfico y filmico de la época en la que fueron producidas las obras, y se mostró en distintos soportes la ciudad en constante transformación que Collivadino convirtió en motivo de sus pinturas. El guion curatorial hizo énfasis en el rol del artista como constructor de un paisaje urbano moderno de Buenos Aires, y lo desarrolló a lo largo de cinco núcleos temáticos: Buenos Aires-Roma; Montevideo-Buenos Aires; Buenos Aires en construcción; El puerto y los puentes del Riachuelo; y Usinas y paisaje industrial.

El primer núcleo incluyó una sección de trabajos tempranos del artista, en los que podía advertirse su naciente interés por la metrópolis porteña. Entre ellos, se destacaba la serie de once acuarelas que muestran distintas vistas de la ciudad, a diferentes horas del día. La segunda sección de este núcleo estuvo dedicada a sus años de formación en Europa. Collivadino asistió al Reale Istituto di Belle Arti, de Roma, durante un período de 6 años, donde se graduó de *Pittore Artista* en 1898. Las obras que se incluyeron en este segmento fueron realizadas por el artista en Italia, pero también fueron las que cimentaron su reconocimiento en el Río de la Plata. Incluso, fueron en las que Collivadino definió su orientación artística posterior. Las copias de los frescos de la Basílica de San Lorenzo al Verano de Roma, por ejemplo, no solo formaron parte de su primera exposición individual en Buenos Aires, realizada en los salones del Ateneo en 1898, sino que también fueron muy comentadas por la prensa local en dicha oportunidad. En ellas Collivadino había copiado cinco de las ocho escenas del ciclo de la Historia de San Lorenzo y San Esteban de la iglesia romana, pero también su contexto decorativo y

arquitectónico. Por otra parte, la inclusión de *Caín* permitió ver el cambio experimentado en la concepción artística de Collivadino tras visitar la Exposición Universal de París de 1900. Allí el artista constató que “los Caínes y afines habían desaparecido”, según sus propias palabras, lo que lo llevó a modificar su obra tras regresar a Roma, a pesar de que ya estaba casi terminada. En consecuencia, convirtió al ángel que se ubicaba en segundo plano en una nube luminosa y le quitó literalidad al relato y evidenció un interés por los efectos lumínicos que se iban a mantener durante toda su carrera. Finalmente, *La hora del almuerzo*, que había sido su segundo envío a la Bienal de Venecia, fue la obra que consolidó su reputación en el Río de la Plata. No solo formó parte de la sección argentina en la Exposición Universal de Saint Louis en 1904, donde obtuvo una Medalla de Oro, sino que además fue reproducida y elogiada en la prensa local y adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes un año más tarde. El tema y el tamaño de la tela demuestran cuánto había aprendido Collivadino de la lección francesa. Por otro lado, las luces, resueltas con pinceladas de un blanco brillante, vuelven a mostrar al artista interesado por los efectos lumínicos.

El segundo núcleo incluyó trabajos realizados por Collivadino tras regresar definitivamente a Buenos Aires en 1906. El conjunto evidenciaba el espíritu de camaradería que se había forjado entre los artistas latinoamericanos en Europa y que se mantuvo por algún tiempo tras regresar a la patria. El boceto firmado por Collivadino y Carlos María Herrera para decorar el Teatro Solís de Montevideo y las fotografías de la decoración del argentino de la capilla de la Eucaristía de la Iglesia Matriz de esa ciudad no solo eran una muestra de que, para entonces, el reconocimiento del artista se extendía hasta el Uruguay, sino también de que había regresado con aspiraciones de muralista, a pesar de que nunca pudo desarrollarlas en Buenos Aires. Por otra parte, la sección dedicada al *Nexus* lo presentó junto a los otros artistas de la agrupación, con los que a comienzos del siglo XX compartía el interés por definir la esencia del arte nacional. La reunión de las obras de Collivadino, Fader, Rossi y Lynch fue muy interesante, porque de alguna manera rescató aquel proyecto colectivo, al tiempo que permitió imaginarse las exposiciones que el grupo realizará en 1907 y 1908. Asimismo, porque ofreció la posibilidad de repensar sus posturas como defensores del paisaje de la pampa como la esencia del arte nacional. De hecho, todos los trabajos que se exhibieron mostraban un interés común por los motivos urbanos. Entre ellos, *Último farol a gas*, de Collivadino, además era un ejemplo de uno de los motivos recurrentes de su producción, el que de hecho le valió el mote de “pintor de faroles” antes del Centenario.

En este punto del recorrido, el montaje de la muestra cobraba un protagonismo especial, porque permitía que se estableciera un juego visual entre tres obras oficialmente consagradas durante las primeras décadas del siglo XX; *La hora del almuerzo* y *El truco*, de Collivadino, y *Buenos Aires!*, de Alberto María Rossi. *El truco* obtuvo el Primer Premio en el Salón Nacional de 1917, mientras que *Buenos Aires!* había recibido la misma distinción en el certamen de 1912. Este último trabajo se exhibió junto con un libro escrito por el mismo artista titulado *Camisa de Once Varas*, en el que funciona como disparador del relato.

Tras estos primeros dos núcleos, que de alguna manera seguían el orden cronológico determinado por los años de producción de las obras que incluían, se desarrollaban los tres siguientes, que contenían los trabajos dedicados al paisaje urbano de Buenos Aires. En principio, estos estaban organizados por tema, pero su disposición en la sala parecía seguir una secuencia coherente con el desarrollo histórico general. Primero, estaban las obras en las que Collivadino representó el puerto de Buenos Aires y los inmigrantes que allí arribaban, luego los puentes del Riachuelo y los suburbios, donde vivían los trabajadores que, finalmente, iban a ser los protagonistas del desarrollo fabril y de la modernización de la metrópolis porteña. Asimismo, esta secuencia parecía coincidir con la propia biografía del artista. Hijo de una familia de inmigrantes lombardos, Collivadino nació en un conventillo del barrio de La Concepción, donde su padre había abierto la *Carpintería del Ancla*, un emprendimiento en principio humilde que años más tarde llegó a ser la carpintería más importante de Buenos Aires y realizó trabajos de gran envergadura, como los del edificio del Congreso de la Nación.

Los paisajes portuarios y los puentes del Riachuelo que se incluyeron en la muestra representaban muy bien una parte importante de la producción de Collivadino, llena de luz, color y movimiento. Entre ellos, se destacaba *Escena de Puerto*, pero el conjunto, más los documentos iconográficos que lo acompañaron, interesaba también porque mostraba el método de trabajo del artista; desde el boceto a lápiz tomado del natural, pasando por el boceto al óleo de pequeñas dimensiones, hasta la obra terminada, sus variaciones y sus reelaboraciones en otras técnicas. En los dibujos, Collivadino registraba las actitudes y las vestimentas de los personajes típicos del entorno, mientras que en los óleos preparatorios disponía los volúmenes y las masas de color, dibujando generalmente con el pincel. La técnica de estos pequeños trabajos, muchas veces, resulta más moderna, por su sencillez, que aquella de las obras terminadas, siempre en algún punto sujeta a los preceptos aprendidos en la academia. La luz no perdía protagonismo en el segmento y era el elemento destacado de *Cocina de puerto*, junto con el volumen neto del elevador del segundo

plano. Por su lado, los puentes del Riachuelo evidenciaban la modernidad de Collivadino en dos aspectos; por el uso de enfoques fotográficos y por la técnica puntillista de *El Riachuelo*, que, a pesar de no mostrar una limpia división de tonos, recuerda las obras de los franceses. En este núcleo, también se incluyeron obras tempranas de Benito Quinquela Martín y de Adolfo Montero.

En el núcleo de las usinas y el paisaje industrial, era difícil no pensar en la atracción de Collivadino por la luz. Esas grandes moles generadoras de energía iban a ser las responsables de la desaparición de los faroles a gas, pero también de la nueva iluminación de la ciudad, que el artista registró en sus paisajes urbanos nocturnos y que era sinónimo de modernización. De hecho, su interés por este elemento de la nueva era se extendía a otras áreas de su actividad. Como miembro de la Comisión organizadora del Corso de la Avenida de Mayo, diseñó durante casi toda la década de los veinte las decoraciones de los edificios y avenidas del centro para los carnavales, y allí nunca faltó la iluminación eléctrica, siempre protagonista.

El material fílmico que formó parte de la muestra se ubicó entre estos núcleos, animando los personajes y el paisaje urbanos de las obras que estaban alrededor de las tres pantallas donde se proyectaban en continuado producciones de Max Glücksmann, Federico Valle y François Verstraeten.

Finalmente, el núcleo más numeroso fue Buenos Aires en construcción, en el que se incluyeron obras con motivos muy diferentes, pero que sin embargo estaban indisolublemente unidos. Por un lado, las imágenes de los suburbios de la ciudad, con sus calles de barro y sus viviendas humildes, como *Después de la lluvia* o *Barrío de La Quema*, y por otro, las pinturas dedicadas a las grandes transformaciones del centro urbano, los rascacielos y las nuevas avenidas, como *El Banco de Boston* o *Paseo Colón*. Se establecía así una tensión entre lo viejo y lo nuevo que fue característica de la mirada de Collivadino sobre la ciudad. Otra vez los efectos lumínicos eran destacables, tanto en las representaciones de los escenarios lluviosos, como en las escenas nocturnas. Asimismo, en las obras dedicadas a las nuevas construcciones, sobresalían imponentes los volúmenes de los edificios en altura. Por otra parte, las representaciones de las nuevas perspectivas abiertas por las diagonales, volvían a sugerir la influencia, no solo de fotografías de la época, como se podía constatar en la selección de imágenes que se sucedían en las pantallas dispuestas cerca de la puerta de la sala, sino también de la pintura francesa moderna, especialmente de obras como las del Boulevard Mortmartre de Pissarro, y de los paisajistas urbanos que en Roma ente fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

En conclusión, la exposición mostró una gran conexión entre lo que se exhibió y el objetivo curatorial de enfatizar el rol de Collivadino como constructor de un paisaje urbano moderno de Buenos Aires. Asimismo, estableció una fluida relación entre los distintos lenguajes artísticos. Sin embargo, lo más destacado es que ofreció la oportunidad de redescubrir la obra de un artista que había sido poco atendido por la historiografía del arte local, por haber sido director de la Academia Nacional de Bellas Artes durante más de treinta años, abriendo el juego a nuevas lecturas y a fundamentadas reinterpretaciones de su trabajo.

COLLIVADINO: BUENOS AIRES EN CONSTRUCCIÓN

Curadora: Laura Malosetti Costa

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

22 de julio al 22 de septiembre de 2013

María Lía Munilla Lacasa

Universidad de San Andrés

La exposición sobre la obra del pintor argentino realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes fue una muestra ejemplar del cruce, necesario pero no siempre presente, entre muestra de arte e investigación académica. Su curadora, Laura Malosetti Costa, estudia la obra de Pío Collivadino desde hace muchos años,¹ y sus investigaciones se vieron coronadas por una extraordinaria exhibición que fue posible gracias a la donación que la familia del pintor realizó a Universidad de Lomas de Zamora y a la acción desarrollada por el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural TAREA al sistematizar y restaurar ese legado.

El catálogo que acompañó la exposición propone una lectura comprensiva de la época en que Collivadino desarrolló su trabajo por medio de ensayos sobre arquitectura, pintura mural, fotografía e historia de la inmigración, a cargo de investigadoras especialistas en esos terrenos como Claudia Shmidt, Marta Penhos, Catalina Fara y Verónica Tell, y María Bjerg, respectivamente.

Un retrato del pintor nacido en 1869, cuando Buenos Aires comenzaba a poblarse de inmigrantes europeos que transformarían el perfil social, cultural y urbano de la ciudad, abre la exposición. Un retrato de un hombre de mediana edad, vestido con destrazados atavíos urbanos, mira al espectador de frente y le regala una sonrisa cómplice, proponiéndole pasar a recorrer las salas. Más allá siguen algunas de las obras tempranas, acuarelas sobre papel realizadas por un joven Collivadino, agrupadas bajo el título “Buenos Aires y sus alrededores”. Ellas muestran una ciudad que, declarada capital nacional en 1880, continuaba siendo seis años después –fecha de realización de las acuarelas– una ciudad de bordes rurales, de costas despobladas y de construcciones bajas. Los márgenes del Río de la Plata y del Riachuelo, la Aduana, el Muelle de Pasajeros y la Iglesia de Santa Felicitas, entre otras imágenes, asoman en esta bella serie que, junto al pequeño óleo de la casa paterna sobre la calle Chile en San Telmo, pronto se constituirán en postales de la nostalgia.

Las obras realizadas en Italia integran el siguiente núcleo, en el que Malosetti Costa propone analizar el viaje de estudios a la tierra de sus

1 Ver Laura Malosetti Costa. *Collivadino*. Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

padres, donde arriba en 1890. En este sector de la exposición se puede ver el resultado de su formación en el Reale Istituto di Belle Arti, de Roma, academia en la que el artista profundizó aquellos conocimientos que había adquirido en Buenos Aires trabajando como aprendiz junto a su padre carpintero y sus familiares artesanos. De adolescente, Collivadino había hecho sus primeras armas en el arte de la pintura realizando motivos decorativos en zaguanes, vidrieras y cielos rasos, que más tarde completaría trabajando también como escenógrafo e ilustrador de propagandas gráficas. Esa práctica profesional inicial no solo encontró su complemento en las enseñanzas impartidas por el Istituto di Belle Arti, en el que las artes decorativas y aplicadas ocupaban una parte principal de la currícula, sino también en sus actividades como escenógrafo y decorador de las prestigiosas fiestas de carnaval, organizadas por el Circolo Artistico Internazionale de la calle Margutta, acontecimiento social y cultural destacado en la Roma de fin de siglo. Malosetti Costa pone especial énfasis en esta zona de la formación profesional de Collivadino cuando señala que “(...) no fueron considerados como un dato relevante estos tempranos triunfos en un arte tan efímero como libre para el despliegue de su actividad, aun cuando Pío continuó cultivando y promoviendo ese arte efímero entre los estudiantes de bellas artes en Buenos Aires prácticamente hasta el final de sus días (...)”.²

Varias obras de la exposición muestran su interés por la pintura decorativa, por ejemplo, los estudios de interiores de algunas iglesias romanas (*Santa María de la Paz*, de 1898, e *Iglesia [estudio]*) o los dibujos y grabados de ruinas romanas y rincones históricos o pintorescos de la ex ciudad imperial. Un párrafo aparte merece el gran óleo sobre tabla en el que el artista copia los frescos de la Basílica de San Lorenzo al Verano, realizados por Cesare Fracassini –estudiados por Marta Penhos en el catálogo–, y que hoy se encuentran en un avanzado estado de deterioro como consecuencia de los bombardeos sufridos en 1943.³ Esta obra que se encuentra en poder del Museo Nacional de Bellas Artes significa un testimonio invaluable para conocer cómo fue este trabajo del *Ottocento* italiano antes de su destrucción y, por lo mismo, representa una pieza de inestimable valor para el acervo del museo.

En este núcleo se exhibe una obra notable de la etapa romana de Collivadino, *Cain* (c. 1898-1900), que plantea tanto desde el punto de vista técnico como temático la impronta de la pintura académica,

2 Malosetti Costa, *op. cit.*, p. 52.

3 Marta Penhos. “La copia de los frescos de San Lorenzo al Verano: una ventana a la pintura sacra del *ottocento italiano*”, en Malosetti Costa, Laura: *Collivadino. Buenos Aires en construcción*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013.

el cultivo de los temas bíblicos o de carácter histórico con propósitos moralizantes. El gran óleo está colgado de manera tal que permite pronto establecer el contrapunto con otro *capolavoro* del artista, *La hora del almuerzo*, de 1903, de concepción plástica y temática diferentes. Su viaje a París en el 1900 y su visita a la Exposición Universal le revela a Collivadino un mundo nuevo: la acción de los artistas modernos, la ciudad como tema, el ritmo de la vida contemporánea. A partir de ese viaje revelador deja la pieza inconclusa y, en palabras del propio artista, decide “matar a Caín”. En *La hora del almuerzo* su paleta se aclara, su pincelada se hace vibrante y se carga de materia y el mundo del trabajo presentado en el tema se aleja de los fines aleccionadores del pasado para mostrar el universo al que él mismo pertenecía desde niño y que seguirá pintando de manera celebratoria.

Mientras tanto, Buenos Aires crecía y se desarrollaba como una metrópolis moderna a un ritmo acelerado. Pío había regresado a su ciudad antes de su experiencia parisina, en 1898, para exponer con éxito sus piezas romanas en el Salón del Ateneo, y a ella volvería para instalarse definitivamente en 1905. Después de diecisiete años fuera de Buenos Aires, esta había sufrido los cambios propios del pasaje de una ciudad capital de una provincia a sede de la administración nacional: se había levantado el Congreso Nacional —en el que la empresa de la familia Collivadino había trabajado en la fabricación de las carpinterías de madera—, el Teatro Colón estaba en pleno desarrollo, los edificios en altura engalanaban la recientemente trazada Avenida de Mayo, mientras la luz eléctrica comenzaba a ganarle a la noche, asomada en bares, cafés, teatros, salones con marquesinas y vidrieras.⁴ Esa tensión entre un mundo que se va y una ciudad que crece vertiginosamente será desde el retorno a Buenos Aires el tópico principal de la pintura de Collivadino y el tema en torno al cual la curadora organizará su propuesta curatorial.

Cuando hacia 1907 Collivadino crea el grupo de artistas denominado “Nexus”, la intelectualidad argentina intentaba encontrar respuestas a la pregunta por la identidad nacional que imperó en el clima de ideas en torno al Centenario. Malosetti Costa organiza entonces un núcleo en donde se multiplican las respuestas que desde el campo del arte los artistas reunidos en Nexus elaboraron a esa pregunta. Si el paisaje de “la Pampa” y el personaje del gaucho ofrecían una respuesta segura como esencia del ser argentino, en las obras de los integrantes de este grupo seleccionadas por la curadora —Carlos Ripamonte, Justo Lynch, Alberto María Rossi, Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós, entre otros—, también se evidencia que la ciudad, sembrada de

4 Claudia Shmidt. “Las Buenos Aires de Pío”, en Laura Malosetti Costa, *op.cit.*, pp. 21-27.

incipientes rascacielos, obras en construcción, chimeneas humeantes y amplias avenidas, podía encarnar una respuesta alternativa a ese cuestionamiento. El óleo de Fernando Fader presentado en esta zona de la exposición, titulado *El cadenero* o *La demolición*, de 1908, por ejemplo, muestra una escena de la ciudad en construcción, plagada de andamios, poleas y caballos “cadeneros” que arrastran carretas llenas de materiales. Esta pieza establece un fuerte contrapunto con sus más frecuentes obras de tema rural en las que predomina un culto por las luces que durante el día tiñen senderos y lomadas, gauchos y chinas, tal como se aprecia en *La mazamorra*, de 1927, en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, aunque no expuesta en la muestra que se reseña. Estos contrapuntos, verificables en las obras nombradas de Fader, pero presentes también en los demás autores, obligan a repensar las certezas planteadas por la historiografía tradicional respecto de la producción de Nexus. La selección de obras propuesta por Malosetti va en este sentido, exigiendo al espectador y a los especialistas cuestionar esos supuestos, exhaustos por reiterados.

Asimismo, en la sección dedicada al grupo Nexus se exhibe la obra *El truco*, de Collivadino, pintada en 1917 que presenta una escena ubicada en los límites de lo urbano y el mundo rural, según palabras de la curadora. Reproducida en la publicidad del afamado aperitivo Pinerol, la imagen popularizó este encuentro de gauchos jugadores de cartas en los que la luz y el color son los protagonistas. Sin embargo, Pío no cultivará mayormente estos temas de carácter rural. Antes bien, será el artista más cosmopolita de entre sus pares. Su mirada se dirigirá al suburbio, a los bordes de la ciudad, a las orillas del Riachuelo, al puerto de Buenos Aires, a aquellos sitios en los que una forma de la modernidad comenzaba a asomarse encarnada en usinas eléctricas, frigoríficos, fábricas y puentes metálicos. Aquellos barrios obreros de los márgenes, con sus faroles a gas y sus calles de barro, comenzarán a convivir con estos símbolos del progreso y Collivadino abordará estos temas no carente de nostalgia.

El núcleo siguiente al de Nexus plantea, precisamente, la dinámica del puerto de Buenos Aires y sus barrios aledaños, San Telmo, Barracas, Dock Sud y La Boca. Tanto en telas definitivas como en bocetos sobre cartón, se describe esta intensa actividad de estibadores y trabajadores portuarios, recortados sobre perfiles de barcos, silos y elevadores de granos. Es interesante destacar el dispositivo museográfico que se utilizó para exhibir los bocetos ya que no fueron montados sobre *passepourtout* enmarcados, sino de forma tal que se pudiera apreciar su condición de ejercicios, de apuntes tomados del natural, con bordes irregulares, rotos, piezas de factura rápida, de extraordinaria riqueza matérica y cromática.

Abre esta zona de la exposición un ploteo de grandes dimensiones de una fotografía del Riachuelo obtenida por Gastón Bourquin desde uno de los puentes trasbordadores.⁵ Prolífico fotógrafo y editor de postales en las décadas de los veinte y los treinta, la obra de Bourquin pone en evidencia el trabajo de composición del pintor que en dos paisajes del Riachuelo adopta una perspectiva similar a la toma fotográfica aunque mucho más acelerada, con una línea del horizonte más alta, piezas en la que se percibe la deuda del artista con el encuadre fotográfico.

Entre 1910 y 1920, las telas de Collivadino exhiben tanto la animación del trabajo portuario como los puentes que atraviesan el Riachuelo. Desde un óleo sobre tela y su correlato en aguafuerte sobre papel de 1914 y 1915 respectivamente, se observa el Puente Alsina, que asoma sobre los vestigios del viejo puente de madera, ahora destruido por las inundaciones. Probablemente, en la presencia de estas maderas se encuentre un sensible homenaje al trabajo como carpintero de su padre. También imágenes del Puente Victorino de la Plaza y de los silos elevadores de granos integran esta sección en diálogo con obras de Benito Quinquela Martín, quien recibió un gran apoyo en su carrera artística por parte de Collivadino, desde su función como director de la Academia Nacional de Bellas Artes a partir de 1908.

El barrio la quema, de 1930, y la *Cervecería alemana* integran este conjunto de piezas en las que se observa la pujanza del trabajo y del crecimiento urbano, visibles en las chimeneas humeantes y en los perfiles de las fábricas de muros netos, que se elevan sobre el paisaje de casas bajas de chapa y ropa colgada en los patios, características de los barrios marginales con calles de barro.

Un área importante de la exposición está constituida por obras en las que se impone el paisaje industrial. Entre las piezas que más se destacan está la *Usina*, primer establecimiento para la provisión de luz a toda la ciudad. Collivadino presenta un edificio monumental, símbolo de pujanza encarnado en sus chimeneas humeantes. Se trata del edificio de la CATE (Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad), que luego sería la CHADE (Compañía Hispanoamericana de Electricidad), inaugurada en 1910. También integra este núcleo el cuadro que presenta la *Super Usina de Puerto Nuevo*, sede de la CIAE (Compañía Italo Argentina de Electricidad). El cuadro data aproximadamente de 1929, casi veinte años posterior al trabajo reseñado. El edificio se percibe ahora visto de frente y en proceso de construcción. Su monumentalidad se incrementa por la acción del sol sobre los intensos rojos de los andamios.

5 Catalina Faray y Verónica Tell. "Coleccionista y *flâneur*: Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano porteño", en Laura Malosetti Costa, *op. cit.*, pp. 51-52.

Acompañan a las pinturas un interesante material gráfico dispuesto en vitrinas que muestran la obra de Collivadino reproducida en los folletos institucionales de la empresa.

El frigorífico *La Blanca* integra también este conjunto de imponentes cuadros y no menos imponentes paisajes de esa Buenos Aires que, para 1930, exhibía aspectos completamente renovados de su perfil. La muestra se cierra, o al menos esta narrativa sobre ella misma, con un cuadro nodal de la producción de Collivadino, *Diagonal Norte*, pintado en 1926, en el que deliberadamente el artista contrasta la imponente fachada del ex Banco de Boston con los andamios de las nuevas construcciones que pronto deglutirán a las viejas edificaciones de un piso. Una perspectiva en altura permite percibir el ritmo de la avenida atravesada por novedosos automóviles y un frenesí de transeúntes. Un cuadro singular sobre los lugares paradigmáticos o “típicos” de la ciudad, temas en los que el artista posa su interés solo en contadas ocasiones.

Sin duda, lo nuevo no estaba para Collivadino en los rincones tradicionales de Buenos Aires, sino en aquellos barrios periféricos donde se levantaban las fábricas, los frigoríficos, el puerto, los silos, las usinas. Su mirada y su paleta también se detienen en los futuros rascacielos, que ya poblaban las ciudades industriales norteamericanas, como Nueva York o Chicago, y que el autor prefigura en sus obras pintando altas paredes ciegas, volúmenes netos que se destacan por sobre las proporciones más reducidas de los viejos edificios porteños. Carpetas con recortes de periódicos, fotografías y postales con vistas panorámicas de estas ciudades norteamericanas integran parte de su archivo personal.

Pinturas, dibujos, acuarelas, afiches, piezas gráficas, álbumes fotográficos, recortes periodísticos y hasta videos sobre el desarrollo industrial argentino se exhiben en esta extraordinaria exposición sobre Pío Collivadino. En ella se aprecia la vasta obra artística de un pintor fundamental del panorama plástico local en diálogo con el complejo entramado de cuestiones urbanas, sociales, económicas y culturales que caracterizaron la Buenos Aires de principios del siglo XX. Pero fundamentalmente lo que se aprecia en esta muestra son los resultados de la insoslayable relación que debe existir entre investigación académica y exposición artística. El campo de la historia del arte argentino ha incorporado una página notable a su desarrollo a partir de ella.

ITALIAN FUTURISM 1909-1944. RECONSTRUCTING THE UNIVERSE

Solomon R.

Guggenheim Museum, Nueva York

21 de febrero al 1 de septiembre de 2014

Néstor Barrio

Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural

Universidad Nacional de San Martín

Inspirado en el *zigurat* babilónico con forma de pirámide invertida, el emblemático edificio del Guggenheim neoyorquino, de Frank Lloyd Wright, pareció entrar naturalmente en sintonía con los ideales fundacionales del futurismo. El guion de la muestra, que proponía un recorrido cronológico ascendente por la suave rampa que rodea al formidable espacio curvo central, brindó el marco preciso a una corriente que propuso la cultura de la modernidad, inspirada en el movimiento, el maquinismo, el ritmo, la velocidad y el vuelo los aviones.

Es difícil imaginar que pueda volver a reunirse una exhibición tan completa sobre el movimiento concebido por Filippo Tommaso Marinetti. Con algo más de 360 piezas, la muestra abarcó, minuciosamente, todo el arco cronológico que se extendió desde 1909, año de la publicación en *Le Figaro* del Manifiesto Futurista, hasta 1944, cuando murió su poeta e ideólogo. Además de una imponente e indispensable selección de los grandes íconos de la primera generación de artistas, como Balla, Boccioni, Carrá, Russolo y Severini, la muestra incluyó documentos, obras y testimonios fundamentales de diseño industrial, música, teatro, poesía, arquitectura mobiliario, indumentaria, grabado, dibujo, fotografía y escultura. El generoso despliegue de obras de la segunda generación de artistas, cuyo ímpetu se extendió hasta fines de la Segunda Guerra Mundial, resultó uno de los grandes aciertos de la exposición. Y es que el futurismo no fue meramente un movimiento artístico, sino un programa y un modo de vida que compartió algunos rasgos formales y estilísticos con otras tendencias de la vanguardia europea de la primera mitad del siglo XX, como el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo. De alguna manera, la muestra intentó explicar que, mientras el futurismo les ofreció a todos la posibilidad de identificarse con él, la mayoría de los otros movimientos modernos permanecieron confinados a elites intelectuales.

Curada por la italo-norteamericana Vivien Green, nacida en Palermo, la muestra fue cuidadosamente planificada por un nutrido comité de curadores e historiadores que, a partir de 2009, investigó y seleccionó la vasta y compleja producción futurista proveniente de colecciones y

archivos italianos (Roma, Milán, Turín, Udine, Perugia, Pisa y Venecia), y de museos norteamericanos y europeos. Entre los aportes más significativos se destacaron los pertenecientes al MART, Museo di Arte Moderna e Contemporánea di Trento y Rovereto, la institución que posee la mayor cantidad de obras y documentos sobre el futurismo.

La muestra del Guggenheim fue considerada por la crítica como uno de los grandes acontecimientos del año 2014 (*The New Yorker*) y la más grande exposición del movimiento jamás realizada fuera de Italia. Mientras que el *The New York Times* opinó que se trató de una exposición “épica”, otros coincidieron en que el Guggenheim se propuso reivindicar el movimiento, ofreciendo otra mirada basada en un vasto despliegue del llamado “segundo Futurismo”. El evento se diferenció claramente de la histórica exposición itinerante del centenario del futurismo de 2009 (París, Londres, Roma), cuyo concepto curatorial y guion museográfico fue presentar el movimiento italiano subordinado a las otras vanguardias europeas.

El manifiesto como género literario puede considerarse una de las prácticas más representativas de este movimiento y constituye una clave esencial para interpretar sus funciones narrativas que, como expresión unificada y dinámica, proponía el concepto de *opera d'arte totale*. Este axioma representaba la aspiración de derribar las barreras entre las categorías consagradas por el gran arte respecto del arte industrial y la producción artesanal.

Desde *La ricostruzione futurista dell' universo* (1915), de Giacomo Balla y Fortunato Depero, hasta las visiones colosales de las futuras metrópolis de Mario Chiattone y Antonio Sant'Elia de 1914 y el propio *Manifiesto futurista dell'architettura* (1934), el visitante tuvo la oportunidad de apreciar la vasta diversidad de gestos y enunciados y, también, de evaluar sus evidentes contradicciones ideológicas y políticas. Según Vivien Greene: A pesar de ser predominantemente antifeminista, el futurismo tuvo una activa participación de mujeres; aunque celebró a la máquina, le atemorizó el carácter mecánico de la cinematografía como medio; al mismo tiempo que llamaba a romper las diferencias entre la alta y la baja cultura, valoró la pintura por sobre otras formas de expresión.

Por ser mucho menos conocidas, las obras de la segunda generación de artistas fueron las que generaron mayor curiosidad en el público. La idea de percepción continua del movimiento impulsada por Anton Giulio Bragaglia y la *aeropittura* (1931), claramente se destacaron como contribuciones de gran impacto visual. Por primera vez, se exhibieron fuera de Italia los cinco grandes paneles a la ténpera e incáustica sobre tela (1933-1934) del Pallazzo delle Poste di Palermo, Sicilia de Benedetta Cappa (esposa de Marinetti, llamada “la reina del futurismo”) y el majestuoso

mural de cerámica de Enrico Prampolini, *La comunicazione telegrafiche e telefoniche* (1933). Sin duda, este fue uno de los artistas más completos y lúcidos del movimiento. Creador del *polimaterismo* (1934), organizó la influyente *Prima mostra nazionale di plastica murale* en Génova (1934). Este acontecimiento dio cuenta en su época de la creciente participación de proyectos futuristas en la nueva arquitectura del Estado Italiano.

La fotografía mereció asimismo una esmerada presentación. El relato curatorial mostró como las asombrosas imágenes en secuencia, creadas en 1882 por el francés Etienne-Jules Marey –llamadas cronofotografías–, fueron seguras fuentes de inspiración y tuvieron un enorme impacto en la obra temprana de Balla, Boccioni, Carrá y Russolo. Bastaría confrontar los perfiles de las figuras en movimiento del francés con *Funeralli dell'anarchico Galli* (1910) de Carrá, *Solidità della nebbia* (1912) de Russolo o *La mano del violinista* (1912) de Balla, para ratificar cómo el artificio creado por Marey coincidía con la esencia de los manifiestos futuristas: la sensación dinámica y el movimiento en sí mismos.

Haciendo un breve paréntesis en esta crónica, es de hacer notar la evidente concordancia de estos principios con las estrategias utilizadas por Siqueiros y el Equipo Poligráfico para la ejecución del mural *Ejercicio Plástico* en 1933. A juicio de quien suscribe, la abundancia de documentación y el gran despliegue observado en la exposición de Nueva York permitieron que aquella conjetura, insinuada tímidamente en nuestro libro sobre la obra, quedase demostrada con creces.

El *fotodinamismo* desarrollado por Tato, el gran teórico y empresario de la fotografía futurista, ofreció múltiples ejemplos de insólitos fotomontajes, efectos de laboratorio y el uso creativo de la cámara que, a través de secuencias, se anticipó a la *performance* contemporánea. El desarrollo de la fotografía aérea con fines militares también introdujo en la época una poderosa herramienta expresiva para la concepción y tratamiento del espacio, en clara relación con la *aeropittura* y la *aeropoésia* propuestas inicialmente por Marinetti. Las visiones panópticas a bordo de los aeroplanos fueron novedosas fuentes de inspiración y generadoras de experiencias místicas, a propósito de la sensación de volar. La sorprendente pintura de Tullio Crali, *Prima che si apra il paracadute* (Antes que se abra el paracaídas) de 1939, resumió estas visiones. Al eliminar el plano medio, confrontando dramáticamente el primer plano (la cabeza y el cuerpo del paracaidista) con la vista panorámica del suelo, se conseguía un enfoque inaudito del salto al vacío. El carácter sinóptico de la tierra registrada por la fotografía aérea fue esencial para la sensibilidad futurista, a la vez que una forma de adaptación al lenguaje formal del Cubismo y el Constructivismo, cuyos influjos legitimaban el mandato de una permanente actualización e innovación.

La coexistencia de imágenes de la avanzada tecnología aeronáutica italiana y el cuerpo humano resultó un ícono en los tiempos de la segunda guerra y uno de los ejes de la belicosa retórica de la propaganda fascista. El legado de Giulio Douhet, el verdadero inspirador de la *aeropittura* y profeta del poder estratégico de la fuerza aérea a través de su influyente obra, *Il dominio dell'aria* de 1921, resultó decisivo para el desarrollo de esta iconografía.

Por otra parte, la célebre *aerodanza* protagonizada por Gianina Cenci mostró a la modelo con un ajustado traje de baño satinado ejecutando una serie de contorsiones que simulaban el despegue, el vuelo y el aterrizaje de un avión. El rol central que ocupó la fotografía en el movimiento abarcó diversos campos y sirvió para la difusión de las nuevas mitologías encarnadas en la velocidad y la potencia mecánicas.

Aspectos efímeros del futurismo, como las animaciones, fueron convertidas de su soporte original a formato digital para ser exhibidas, como la revolucionaria película de Giacomo Balla, *Feux d'artifice* (Fuegos artificiales) de 1917. La gran mayoría de estos *collages* conformados por gráficos móviles, fotografías históricas, películas, documentos, música y sonido fueron objeto de un esforzado trabajo de edición para lo cual los organizadores contrataron a reconocidos cineastas. Todo ello demostró, una vez más, la importante inversión realizada para hacer de esta muestra un acontecimiento que será recordado por mucho tiempo.

La celebración futurista de la guerra como acto heroico e higiénico, como estrategia patriótica para sacar a Italia de la inmovilidad del pasado, el apoyo al intervencionismo y el rol que debía jugar el país en la Primera Guerra Mundial constituyeron parte del relato. A pesar de su simpatía con los sinceros ideales del nacionalismo, Marinetti lo criticó ácidamente porque, según él, representaba una alianza tácita entre el conservacionismo, la represión y el clericalismo. La historia del movimiento tuvo aristas notables que hoy nos resultan sorprendentes y, como se dijo, contradictorias. Tal es el caso de Antonio Gramsci, el joven líder intelectual del nuevo Partido Comunista Italiano que elogió en su tiempo el rol provocador y revolucionario del futurismo, aunque su ideólogo nunca aprobó la tendencia procomunista. En realidad, la afinidad natural de los futuristas estaba del lado de los anarquistas y sindicalistas revolucionarios. La estrecha relación de Marinetti y de algunos de los artistas más conspicuos del movimiento futurista con el partido de Mussolini ha sido motivo de innumerables controversias y cuestionamientos. Sin duda, fue una de las causas de la escasez de muestras del futurismo en los Estados Unidos, cuya última exposición de relevancia se llevó a cabo en el MoMA en 1961, según comentaron varios especialistas.

Como sabemos, el fascismo que se definió como una religión política, con su propia liturgia centrada en el culto al *Duce* finalmente derivó en un Estado totalitario. La creciente influencia del Tercer Reich alemán radicalizó la tendencia dictatorial sustentada en la asfixiante propaganda estatal italiana que, a la postre, colocó a los futuristas en una posición aislada e irrelevante.

Aunque permanece vigente la ecuación simplificada Futurismo-Fascismo, a partir de 1970 hasta el presente, se verifica una reconsideración de aquella asociación. Con los años comenzaron a surgir pruebas documentales de los conflictos con la política fascista, sus discordias y divisiones. En este sentido, los estudios de Giulio Carlo Argán, Roberto Longhi y Lionello Venturi de fines de los cuarenta, fueron anticipatorios y contribuyeron a explicar la evolución, expansión y continuidad del futurismo, encarnados en las trayectorias de Balla, Depero y Prampolini.

El notable y voluminoso catálogo de la exposición amerita asimismo un párrafo especial. Compuesto por cuatro ensayos principales y veintiséis textos breves sobre asuntos específicos, constituye el aporte más completo y actualizado sobre este movimiento. A medida que el lector recorre las contribuciones, se percibe que han sido fruto de un renovado esfuerzo de investigación y puesta al día, más que meras crónicas de lo ya conocido. A modo de ejemplo, mencionamos el valioso artículo de Claudia Salaris, “The invention of the Programmatic Avant-Garde”. Ofrece una erudita exploración sobre el contexto europeo e italiano en tiempos de la construcción de las vanguardias. Recorre las diferentes facetas del movimiento futurista desde los primeros pintores, pasando por la poesía, la música, la arquitectura, el teatro, la danza y el cine. Se detiene especialmente en el rol de las mujeres. Examina la política y explica el fracaso del movimiento para convertirse en el estilo artístico del fascismo. Destacamos asimismo otros aportes trascendentes que nos ilustran sobre aspectos menos conocidos, como “Futurism, Politics and Society de Adrian Lyttelton; Futurism Photography: Tato and the 1930s”, de Maria Antonella Pellizari, y “Shock and Awe: Futurism Aeropittura and the Theories of Giulio Dohuet”, de Emily Braun, que resume brillantemente aquella fascinación por el vuelo de los aviones.

Más allá de las cuestiones ideológicas y políticas que aún persisten, no cabe duda de que esta exposición marcará un antes y un después respecto al análisis de aquel convulsionado período de la historia moderna italiana y de su influencia en la cultura europea y occidental. El asombroso despliegue de documentos originales y la no menos admirable edición digital de cortos cinematográficos, música y obras experimentales posibilitaron el acceso a un conjunto de expresiones prácticamente inéditas que enriquecerán nuestra visión de las vanguardias del siglo XX.

A partir de ahora, la *opera d'arte totale*, la *aeropittura*, el *fotodinamismo*, entre otros enunciados, cobrarán nueva vida para interpretar el sentido épico de la *ricostruzione futurista dell'universo*.

LE PARC LUMIÈRE

Curadores: Hans-Michael Herzog, Käthe Walser y Victoria Giraud
MALBA, Buenos Aires

12 de julio al 6 de octubre de 2014

Ana María Battistozzi

Universidad de Palermo

A la hora de los balances de fin de año, un extendido consenso ubicó a la muestra “Le Parc Lumière”, que se exhibió en el MALBA, como uno de los grandes acontecimientos de la temporada 2014. A catorce años de la última muestra del artista en el Museo Nacional de Bellas Artes, el conjunto que se pudo ver en Buenos Aires entre julio y octubre pasados representa no solo uno de los núcleos más sólidos y atractivos de la producción del artista, sino uno de los más complejos de conservar: el referido a su interés por la luz y sus efectos cambiantes. Preocupación que el artista plasmó en bellísimas proyecciones y juegos de luz a partir de sencillos dispositivos que postularon estrategias de encantamiento hacia el espectador y lo situaron en una posición activa que hasta entonces no había tenido mayores precedentes.

En su mayor parte originales de la década de los sesenta, las piezas exhibidas que pertenecen a la colección Daros Latinoamérica corresponden al momento en que Le Parc integró el Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV), un colectivo que buscó romper con la tradición de las imágenes estáticas. La Fundación suiza, que inauguró en 2013 una sede en Río de Janeiro, adquirió a partir del año 2000 un conjunto de cuarenta piezas que fueron rigurosamente restauradas por la especialista Käthe Walser antes de integrar en 2005 la primera exhibición “Le Parc Lumière” en la Fundación Daros de Zúrich, que después viajó a México y luego a Colombia.

Al MALBA llegó una versión reducida que no incluyó la totalidad de las piezas de Le Parc que posee la colección. Y si bien es cierto que faltaron algunas de las obras interactivas que dan cuenta de las preocupaciones lúdicas del artista, la muestra del MALBA ofreció un generoso panorama del capítulo de la luz con sus obras más representativas. Entre ellas, *Continuel Lumière* y varias series que Le Parc realizó a partir de 1960 con distintos dispositivos espejados móviles y trozos de metales sujetos en cajas de madera. Así también varias de las instalaciones para ser recorridas en su interior como *Lumière vertical* y *Cellule á penetrer*. Cabe señalar que esta última pieza incluida formó parte del histórico laberinto *L’Inestabilité* que el GRAV (Groupe de Recherche d’Art Visuel), integrado entonces por Le Parc, Francisco Sobrino y Horacio

García Rossi entre otros, presentó en la Bienal de París de 1963, que consagró al arte cinético.

El conjunto que se exhibió en el MALBA incluyó también los inmensos móviles que obligan al espectador a recostarse y abandonarse a los cambiantes efectos de la luz. También lo integró. *Continuel Lumière au plafon*, un tipo de obra que demanda una sala entera para su exhibición. Formada por unos seiscientos pequeños cuadrados de acero inoxidable que cuelgan de una placa de madera blanca emplazada en el techo, la obra es básicamente un juego de reflejos y sombras producido por dos reflectores que iluminan estos colgantes y transforman por entero la experiencia del espacio.

La luz ha sido, como bien los señaló Ernst Gombrich, uno de los tópicos fundamentales del arte desde la antigüedad. Los afanes de los pintores por representarla y estudiar sus efectos pueden ser rastreados en todas las épocas. Así en la vida como en el arte, la distribución de la luz y la sombra nos permite percibir las formas y la cualidad de las cosas, tal como observó el eminente autor de *Arte e ilusión*.¹ También la presencia o ausencia de reflejos nos permite distinguir entre un paño aterciopelado, una muselina, una mesa rústica o el cristal de una jarra que trasluce un resto de agua en su interior. Los maestros del ilusionismo conocían muy bien los secretos para lograrlo. Pero Le Parc y sus compañeros de generación quisieron ir más allá de ellos y sus predecesores modernos que se habían propuesto desmontarlos. Más que representar la luz o las estrategias de ilusión, a Le Parc le interesó presentarla en su inquietante fugacidad. Aquí o allá, saltando de un sitio a otro en la forma de hilos o velos evanescentes.

Así de esas búsqueda surgieron piezas como *Lumières resort*, de 1964, o *Cercle projecté*, de 1968, dos pequeñas cajas cuyos efectos poéticos multiplicados contrastan con la simplicidad de los dispositivos mecánicos que los hacen posible.

Podría decirse que como proyecto expositivo, Le Parc Lumière se remonta al 2004, cuando el curador Hans Michael Herzog empezó a planificar una exhibición en la Fundación Daros en Zúrich tras visitar el atelier de Le Parc en los alrededores de París. Herzog se ha detenido especialmente en esa primera experiencia en el atelier de Le Parc frente a la enorme cantidad de mecanismos lumínicos apilados que habían permanecido allí, detenidos en el tiempo. Tan fascinantes por sus conocidos efectos de luz en movimiento, resultaba sorprendente que todo eso fuera el resultado de mecanismos tan sencillos. Sin embargo la mayor parte de ellos debía ser revisada para lucir como en sus mejores tiempos.

1 Ernst H. Gombrich. *El legado de Apeles*. Madrid, Alianza Forma, 1982, pp. 47-62.

La restauración de obras de arte contemporáneo se ha transformado en un problema para el coleccionismo público y privado y, como consecuencia, ha traído a luz interesantes debates entre los especialistas.² Mientras en la intención de los artistas modernos y contemporáneos privó, desde las vanguardias en más, una avanzada de interés experimental sobre cualquier otra variable, la conservación de las obras no fue una preocupación real. Quizás haya sido ese el motivo que llevó a Gertrude Stein a desconfiar del futuro del Museo de Arte Moderno de Nueva York. “Museo y arte moderno son nociones contradictorias en sí mismas”, dijo tajante la célebre coleccionista que apoyó a Matisse y Picasso. Más allá de su desconfianza, los museos de arte moderno y contemporáneo se aventuraron a los riesgos de avanzar en el sentido de una tradición institucional que, a pesar de sus grandes transformaciones aún permanece fiel a los principios de coleccionar y conservar fijados en el siglo XVIII. Con todo, no son pocas las instituciones que encargan a los artistas obras efímeras en cuya naturaleza se encuentra implícito el principio de su desaparición. Y muchas más las que han incorporado a sus colecciones obras cuyo comportamiento material en el tiempo es desconocido. Así, los departamentos de restauración se enfrentan a auténticos quebraderos de cabeza y están frecuentemente obligados a consultar especialistas en rubros tan disímiles como alimentación, textil, física, electricidad o mecánica.

Lo curioso es que en la era de la obsolescencia programada, las instituciones museales estén tan empeñadas en sustraer a las obras de arte contemporáneo de la lógica de su propio tiempo. Y muchas veces a contramano de las propias intenciones de los artistas. El director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Glenn Lowry, ha llegado a admitir sin embargo que en tanto el museo encargue obras a artistas que pulsan esa cuerda también debe estar dispuesto a no contrariar esas intenciones implícitas en las obras. “Si la condición efímera es parte esencial de la misma obra, debe respetarla y acordar los modos de conservación a través de registros o lo que sugiera el artista”, sostuvo.³

En el caso de las obras de *Le Parc*, el carácter experimental no está reñido estrictamente con la conservación, solo que sus obras dependen de mecanismos que envejecen, especialmente si han permanecido sin

2 En septiembre de 2010, la Fundación TYP A y la Fundación Telefónica realizaron un simposio donde se trató específicamente esta cuestión. En él participaron expertos de importante instituciones del mundo. Entre ellas, Carol Stringari, conservadora del Museo Guggenheim de Nueva York; Jorge García Gómez-Tejedor, director del departamento de conservación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de España, y Pino Monkes, conservador del Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires.

3 Glenn Lowry: entrevista con la autora, diario *Clarín*, Sección Cultura, 26 de octubre de 2002.

funcionar por años. Le tocó a Käthe Walser devolverlas a su funcionamiento original.

La experta de la Fundación Daros recobró cada uno de los mecanismos con la supervisión del propio artista y de Eduardo Rodríguez, amigo y hasta entonces uno de los principales restauradores de la obra de Le Parc. Lo primero fue juntarlas y ordenarlas por tamaño y función. Así una cantidad de cajas negras, lámparas alógenas, motores, espejos y una serie de dispositivos mecánicos de funcionamiento fueron acondicionados para viajar a Zúrich. Una vez allí el proceso fue preciso y minucioso. Walser investigó las distintas tipologías de obras y sus respectivos, engranajes, materiales y superficies de reflexión utilizados y actuó conforme a la intención de no alterar el tipo de experiencia propuesta originalmente por el artista. Como resultado del trabajo realizado, surgió una serie de cuestiones de suma importancia respecto de la conservación de obras cinéticas como así también del sentido y las variables que el artista había considerado en algunas obras puntuales.

En un texto, incluido en el catálogo de la exhibición, que Käthe Walser compartió con Bettina Kaufmann, ambas especialistas apuntan reflexiones que surgieron a partir de la restauración de *Lumière sur ressort*, una obra de 1964, que pueden ser aplicadas a las obras cinéticas de modo más general.⁴

Lumière su ressort es una pieza sorprendente por la relación inversa que exhibe entre la economía de medios utilizados y el impacto de los efectos que produce. Se trata básicamente de dos cajas de madera negra unidas entre sí como si fueran la base y respaldo de una silla apoyada en el piso. En una de ellas, un motor y una fuente de luz que se refleja en una cinta metálica; en la otra, 61 resortes de metal con pequeños espejos cuadrados en sus extremos fueron pensados para bambolearse y producir reflejos aleatorios. Cuando la obra llegó a manos de las restauradoras los resortes estaban oxidados, los espejos brumosos y las cajas de madera, resquebrajadas. Qué hacer y hasta dónde intervenir fueron las preguntas que se formularon las especialistas y el propio Le Parc. Entonces se decidió recuperar la pieza con la menor intervención posible. Se mejoró el funcionamiento del motor, se cambiaron los espejos y al mismo tiempo se decidió hacer una réplica que pudiera ser exhibida. “La conservación y la investigación que la asiste deben orientarse hacia un equilibrio entre la obra original y su funcionalidad”, sostuvieron las especialistas en el texto mencionado. Evaluar la medida en que una intervención modifica

4 Bettina Kaufmann y Käthe Walser. “Springing into Action, An approach to Julio Le Parc’s Lumière sur ressort”, en: *Catalogo de la exhibición Julio Le Parc Kinetic Works*. Rio de Janeiro, Casa Daros, octubre de 2013-octubre de 2014.

la identidad del trabajo o en realidad prolonga su existencia es una decisión compleja, más de lo que por lo general se piensa. Así también cambiar un cable, o un motor o una fuente de luz que ya no funciona o lo hace de un modo distinto cuando se lo presentó en su instancia original. Afortunadamente, el artista mismo se ha mostrado dispuesto a cambios en su obra que acompañan los cambios experimentados en la tecnología durante todos estos años. Y así como cambió bombitas de luz por lámparas alógenas y más tarde por LEDS, también se avino al cambio en algunas superficies de reflejantes. ¿Significa esto una traición a los sistemas originales de funcionamiento? A menudo estos cambios introducen modificaciones en los efectos buscados y esto es algo que se advirtió en la réplica que se construyó y Le Parc firmó como pieza de exhibición. Esto conduce, como bien observaron las técnicas que encararon la restauración, al debate sobre la relación de fidelidad entre original y réplica. Si bien es sabido que la posición política de Le Parc próxima al espíritu de Mayo del 68, se inclinó por defender la posibilidad de la obra múltiple, no es ocioso preguntarse si a la hora de exponer sus trabajos es preciso ajustarse de manera estricta a esa posición del artista o el curador puede cuestionarla, sobre todo si la obra múltiple no fue realizada con esa intención desde el primer momento de su concepción.

TAREA

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS



UNSAM
EDITA

1. Pertinencias y metas

El anuario de TAREA apunta a ser un espacio de debates y saberes de todos aquellos profesionales e investigadores interesados en el patrimonio cultural, su conservación, comprensión y estudio desde la materialidad. Nuestra intención es que la revista se convierta en territorio de discusión, referencia y pensamiento crítico acerca de las técnicas y filosofías ligadas a la teoría y práctica de la conservación, así como en un espacio de reflexión sobre la categoría de “patrimonio cultural”, su historia conceptual y sus usos sociales.

2. Política de acceso libre

Con el fin de contribuir a lograr una mayor democratización del conocimiento, esta revista ofrece acceso libre y gratuito a todo su contenido.

3. Responsabilidad

TAREA no se responsabiliza por el contenido de los artículos publicados. La propiedad intelectual de estos pertenece exclusivamente a sus respectivos autores.

4. Exclusividad

Los artículos deben cumplir dos requisitos: ser inéditos y no haber sido presentados simultáneamente en otra publicación. No se exige exclusividad y, por ello, estos pueden volver a publicarse en cualquier idioma y formato. No obstante, se solicita a los autores que expliciten la cita bibliográfica correspondiente e informen a la coordinación editorial.

5. Requisitos para la presentación de materiales

► El anuario realiza una convocatoria abierta y permanente a investigadores formados y en formación del país y del exterior, y recibe contribuciones para sus distintas secciones (artículos, avances de investigaciones y reseñas). Simultáneamente, se abren convocatorias específicas de artículos para los dossiers temáticos.

► En cuanto a la extensión, los artículos podrán tener hasta 60.000 caracteres sin espacios como máximo (incluidas las notas a pie de página). Los avances de investigación, por su parte, deberán ceñirse a los 20.000 caracteres sin espacios, como máximo (incluidas las notas a pie y la bibliografía). En relación con las reseñas, 12.000 caracteres sin espacios será la máxima extensión permitida.

► Los trabajos podrán redactarse en español o en inglés.

► Los resúmenes obligatorios en español y en inglés de los artículos no deberán superar las 200 palabras y deberán estar acompañados de entre tres y cinco palabras clave en ambos idiomas, separadas por coma.

- ▶ El autor excluirá del cuerpo del texto y de las referencias bibliográficas toda referencia a su identidad sustituyéndola con el término “autor”. Asimismo, enviará en documento aparte el título del trabajo con sus datos completos, junto con un *curriculum vitae* redactado (máximo cinco líneas), la afiliación institucional (sin siglas) del autor o los autores y una dirección de correo electrónico de contacto.
- ▶ Enviar la versión final del artículo, avance de investigación o reseña en formato .doc a: anuario.tarea@gmail.com.

6. Modalidad de evaluación

Todos los trabajos serán evaluados en primera instancia por el Comité Editorial. Los originales que se presenten para las secciones referadas (Dossier, Otros Artículos y Avances de Investigación) estarán sujetos a un proceso de arbitraje externo, sistema de “doble ciego”, para garantizar el anonimato de autores y evaluadores. El dictamen determinará si el trabajo se acepta sin cambios para su publicación, si su aceptación queda condicionada a la introducción de cambios formales o sustantivos, o si es rechazado. No obstante, el Comité Editorial tendrá la última palabra en la decisión de publicar las contribuciones recibidas y evaluadas.

7. Formato

- ▶ El trabajo debe presentarse en página A4, 297 mm x 210 mm.
- ▶ El título y los subtítulos estarán escritos en mayúscula/minúscula, alineados con el margen izquierdo, resaltados con negrita (**bold**) y sin punto final. Los subtítulos de segundo orden, si los hubiere, podrán diferenciarse mediante el uso de la *itálica*.
- ▶ Para el párrafo normal se empleará fuente Times New Roman, cuerpo 12, interlineado 1,5, con estilo de párrafo justificado. El espaciado anterior y posterior de cada párrafo será de 6 puntos.
- ▶ Las notas serán a pie de página (no al final del documento). Su llamada se ubicará siempre después de un signo de puntuación. Estarán escritas en fuente Times New Roman 10, interlineado sencillo, con un espaciado anterior y posterior de 6 puntos. La alineación del texto será justificada.
- ▶ Las citas textuales breves se incluirán en el texto entre comillas (“ ”). Cuando el texto de la cita supere las cuatro líneas, esta deberá consignarse en párrafo aparte, cuerpo 10, sin comillas, con sangría izquierda de párrafo de 1,5 cm, interlineado sencillo y dejando un espacio anterior y posterior.

8. Criterios editoriales

- ▶ *Itálica* o *cursiva*: Se utilizará en la designación de toda obra literaria,

artística o científica, así como para palabras en lenguas extranjeras, nombres de periódicos y revistas, títulos de series o programas televisivos y radiales. Nunca se usarán en el cuerpo principal del texto negritas (**bold**) ni subrayado. Si se desea resaltar algún término o concepto, siempre se empleará la *itálica*. Se evitará el uso de comillas e *itálicas* en una misma expresión.

► Guiones y rayas: Los períodos históricos se consignarán completos y entre guiones. Ejemplo: 1990-1992, y no 1990-92. Por su parte, la raya media (–) se utiliza para incisos parentéticos y siempre debe abrirse y cerrarse, inclusive antes de un punto.

► Prefijos: Irán siempre unidos a la base, excepto *ex*. Se escribirá *post-* y no *post-* tanto si comienzan por consonante (posdata) como si comienzan por vocal (posoperatorio); solo cuando se una a palabras que comiencen por *s* (postsimbolismo) se mantendrá la *t*. Si la palabra es una sigla, un número o un nombre propio, se intercalará un guion (sub-20, anti-Obama, anti-OTAN). El prefijo irá separado solo si afectara a varias palabras que tienen un significado unitario (*ex* alto cargo, *vice* primer ministro) o si afectara a nombres propios formados por más de una palabra (anti Naciones Unidas, pro Barack Obama, pro Asociación Nacional de Educadores).

► Comillas: Se emplearán comillas voladas o inglesas (“ ”) y no bajas o angulares (« ») tanto para citas textuales como para los títulos que son parte de una obra mayor, capítulos, artículos de diarios y revistas, canciones de álbumes. De introducir una cita dentro de otra, se usarán comillas dobles para abrir y cerrar la cita y comillas simples (‘ ’) para el entrecomillado dentro de la cita.

9. Referencias bibliográficas

Deben seguir en todos los casos el sistema europeo (autor-título) e ir en notas a pie numeradas correlativamente con números arábigos y sin bibliografía al final del artículo. No deben usarse negritas ni palabras completas en mayúscula. Los datos de la obra se consignarán siguiendo este orden:

► Libros

Nombres y apellidos del/los autor/es (en minúscula). Título del libro (en *itálica*). Lugar de edición, editorial, fecha de publicación de la edición que se cita, seguida de la fecha de primera edición entre corchetes cuando sea necesario, y páginas de referencia cuando se trate de una cita textual. Ejemplo:

David Grossman. *Il miele del leone. Il mito di Sansone*. Milano, Rizzoli, 2005, p. 122.

▮ Capítulos en libros

Nombre/s y apellido/s del/los autor/es (en minúscula). Título del artículo (entre comillas), en nombre/s (abreviado/s) y apellido/s del/los responsable/s del libro (incluso cuando el autor del artículo y del libro sean el mismo), tipo de responsabilidad (entre paréntesis y abreviado): título del libro (en *itálica*). Lugar de edición, editorial, fecha de publicación y números de página del artículo.

Ejemplo:

Hans R. Jauss. “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en J. A. Mayoral (comp.): *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 59-85.

▮ Artículos en revistas

Nombre/s y apellido/s del/los autor/es (en minúscula). Título del artículo (entre comillas), Título de la revista (en *itálica*), volumen, número, fecha de publicación y números de página del artículo.

Ejemplo:

Pablo Williams. “El vicio de la acedia y el giro estético de Dante”, *Eadem Utraque Europa* N° 1, junio de 2005, pp. 13-38.

Salvo en el caso de textos clásicos, las citas textuales en otros idiomas deben traducirse al idioma del artículo en el cuerpo del texto y transcribirse en el idioma original en nota a pie.

10. Reseñas

Puede optarse por reseñar uno o más libros recientes, así como jornadas académicas y exhibiciones. Al comienzo del texto, indicar los datos completos del objeto reseñado: Apellido, nombre. *Título*. Lugar, editorial, año, cantidad de páginas (para libros); Nombre del encuentro, lugar, fechas (para jornadas); “Título de la exposición”, nombre y apellido del curador, museo, ciudad y fechas (para exhibiciones).

11. Imágenes, figuras, tablas y cuadros

Las imágenes gráficas y las tablas no deben incluirse ni insertarse en el archivo Word, sino que deben enviarse en archivos separados, con una resolución mínima de 300 dpi y en formato JPG, si son imágenes, y en formato editable si se trata de tablas. En el texto, se indicará con la palabra Figura (sin abreviar) y se enumeran con números arábigos estrictamente en el orden secuencial de mención en el texto. En página aparte, se debe incluir un listado con el título y/o epígrafe de cada una de las figuras y tablas. Debe señalarse la referencia y/o autoría de las figuras en caso que no correspondan al(los) autor(es) o si están tomadas de otra fuente. Los autores se deben responsabilizar de tramitar los derechos de

las imágenes que desean incluir. La inclusión de las imágenes graficas y tablas quedará a criterio del Comité Editorial.