

Romero, Cecilia Soledad. “*El papel rosa*, del contenedor a la exhibición”, *TAREA* 5 (5), pp. 234-246.

RESUMEN

El hallazgo fortuito de la obra *El papel rosa*, firmada por Mónica Soler Vicens, en un contenedor de basura a comienzos del 2017, inició una investigación histórica sobre la particular autora y su carrera artística. A mediados del mismo año se dio comienzo a las tareas de restauración, en aras de restablecer su potencial visual seriamente afectado por una densa capa de suciedad y deformaciones en el soporte. El reconocimiento de la obra de arte como tal, la investigación y las intervenciones realizadas ayudaron a otorgar a la obra y a su autora, el valor a su labor artística y recorrido profesional.

Palabras clave: *Hallazgo, deshechos, restauración, potencial, arte.*

ABSTRACT

“*El Papel Rosa, From the Container to the Exhibition*”

The accidental finding of the painting *El papel rosa* in a disposal container, signed by Monica Soler Vicens, at the beginning of 2017, started an historical investigation about the particular author and her artistic career. At the middle of the same year, it began the restoration works, in order to reestablish his visual potential, which was seriously affected by a dense coating of dirt and deformation on the support. The recognition of an artistic work as such, the investigation and treatment, it help to give to the painting and author, the value of her artistic career and professional background

Key words: *Finding, disposal, restoration, potential, art.*

***El papel rosa,* del contenedor a la exhibición**

Cecilia Soledad Romero¹

El caso que se estudia a continuación presenta características particulares que, más allá de sus cualidades materiales, nos condujeron a reflexiones acerca del lugar y rol que ocupan los discípulos en la trasmisión de la técnica artística.

Si bien los ejes principales estudio se basaron en el diagnóstico y tratamiento de restauración de la obra *El papel rosa*, de Mónica Soler Vicens, realizado en el transcurso del 2017 en los talleres de TAREA IIPC, la investigación involucró la pesquisa y registro de obras que nos permitieron identificar las etapas de la artista, así como también profundizar en su recorrido personal y profesional.

En ocasiones la carrera de los artistas puede ser ingrata, por lo que pocos consiguen el éxito en términos de venta, así que la dedicación, las horas de trabajo, el aprendizaje, no siempre son garantía de consagración. Mónica Soler Vicens es un ejemplo de ello, una mujer que desarrolló su carrera a la sombra de su gran maestro, Emilio Pettoruti. El encuentro fortuito de la obra *El papel rosa* en un contenedor de basura disparó una serie de interrogantes acerca del lugar que tuvo Mónica Soler Vicens como pintora. El acotado conocimiento de su labor la torna un caso notorio, más aún si se

¹ Estudiante de la Licenciatura en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, TAREA IIPC/UNSAM.

tiene en cuenta la relevancia que tomaron las críticas a los discursos de género dominantes que se trasladan directamente a todas las esferas de la cultura, y el arte no escapa de ellos. Bajo esta perspectiva, nos interesa visibilizar la obra y recorrido de una artista clasificada como mujer, que a pesar de su intensa labor como artista y maestra, su trabajo ha permanecido marginado, al punto de que su obra sea desechada.²

La descripción pormenorizada de cada una de las partes que conforman la obra apunta a una comprensión global de la técnica artística, que se nos presenta a la vez como testimonio de la rigurosidad del aprendizaje en el *atelier* Pettoruti.

De esta manera, se intenta articular las instancias de restauración, sus procesos e investigación tanto material como histórica, para ampliar el conocimiento de un relato histórico.

Vida de la artista

Mónica Soler Vicens nació en el año 1926, en Concepción Chile, hija de María Rosa González (1901-1967), fotógrafa, escritora y crítica de arte chilena, y de un importante médico, J. Soler Vicens, oriundo del mismo país.³

El recorrido biográfico-artístico de Mónica Soler Vicens podría iniciarse en el encuentro entre María Rosa González y Emilio Pettoruti, en el año 1934, que sin duda marcaría su carrera profesional. El consagrado pintor argentino narró el encuentro en su libro de memorias *El pintor ante el espejo* (1968), donde dedicó un capítulo (titulado “El tesoro”) a relatar el primer encuentro y vínculo con María Rosa.⁴ El casamiento se concretó en el año 1941, cuando finalmente la chilena se instaló en Buenos Aires junto a sus tres hijos, Enrique, Ximena y Mónica.

La labor de Pettoruti como maestro era ya conocida en el año 1946, cuando decidió sumarse a la iniciativa de fundar una escuela-taller libre, conocido como Altamira, junto a artistas y teóricos de renombre como: Lucio Fontana, Raúl Soldi y Jorge Romero Brest. Es en este proyecto donde Soler Vicens, a la edad de 20 años y sin conocimientos previos, dio los primeros pasos en su formación artística. No obstante, por

2 Giunta menciona los mecanismos de invisibilización y exclusión como formatos de violencia para eliminar voces disidentes. Andrea Giunta. *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2018, p. 24.

3 Ernesto Muñoz. “María Rosa González: una crítica de arte visionaria”, *Arte al límite*, N° 82, junio 2012, p. 19. En línea. Disponible en https://issuu.com/artelimitede/docs/edicion_82_junio/19 [Fecha de consulta 10/3/2018].

4 Emilio Pettoruti. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires, Solar-Hachette, 1968, p. 244.

razones de índole diversa, Altamira cerró sus puertas al finalizar el año, y Pettoruti, cesante en el cargo del Museo Provincial de La Plata, resolvió entonces abrir un *atelier* propio al año siguiente.

El *Atelier* Pettoruti abrió sus puertas en 1947, en la calle Charcas 1763. La experiencia en el taller y el método de enseñanza dejaron una fuerte impronta en los estudiantes que, a través de los ejercicios y las conversaciones con el maestro, buscaron sus propios lenguajes. En este sentido, el *atelier* no solo funcionó como lugar de ejercitación, sino como un espacio de intercambio, donde se organizaron muestras y encuentros con diversos personajes de la cultura y el arte nacional e internacional.⁵ Entre los primeros alumnos que participaron de aquella experiencia, se encontraban: Amalia Castro, Mónica Soler Vicens, Alejandro Vainstein, Alicia Dufour, Máximo Theulé, entre otros.

Dado el contexto político y social argentino durante esos años, la promoción del arte local se encontró con serias dificultades, especialmente aquellas manifestaciones que no se correspondían con el discurso oficial. Son de público conocimiento los pronunciamientos en contra del arte moderno del por entonces ministro de Educación, Oscar Ivanissevich, como así también la ausencia de una delegación oficial en la 1^o Bial de São Paulo en el año 1951, que pese a la insistencia de los gestores, las autoridades argentinas no mostraron interés alguno.⁶ En el caso de Pettoruti, como sucedió con otras personalidades del ámbito artístico y cultural, la persecución y las limitaciones de crecimiento condujeron al artista y a su esposa al exilio, para instalarse definitivamente en París. Es así que en el año 1953, el *Atelier* quedó a cargo de Mónica Soler Vicens y Alejandro Vainstein, dos de sus más dedicados alumnos.⁷

Cuando, finalmente, en el año 1959, Vainstein decidió abrir su propio taller, Mónica quedó completamente a cargo del *Atelier*. Bajo su dirección, el método de enseñanza impartido continuó los lineamientos del maestro, haciendo hincapié en la búsqueda personal de cada alumno,

5 Archivo biblioteca MNBA: Registros de muestras, encuentros y exhibiciones en la sección cultura y artes de *La Nación* 6/11/1948; *La Nación* 25/11/1948; *Clarín* 5/12/1948. En las distintas notas se anuncia la presencia del Dr. Luis de Soto y Sagarra, académico de las letras y artes de Cuba, donde ofrecerá una disertación sobre "La pintura cubana actual", en el *Atelier* Pettoruti, Charcas 1763, de entrada libre y la exposición de trabajos de taller, inaugurada en 25 de noviembre, hasta el 30 de noviembre. Alumnos de Pettoruti: obras de los alumnos, óleos, temple y dibujos. En *La Nación*, 28/5/1949 se promocionan conferencias en el atelier de Emilio Pettoruti: entre junio y noviembre; conferencias relacionadas con las artes plásticas, la literatura, la música, el teatro y la danza, a cargo de: Oliverio Allende, Leónidas Barletta, Mario Carreño, Córdova Iturburu, Augusto Mario Delfino, Ernesto Sábato, Julio E Payró, entre otros.

6 María Amalia García. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, pp. 100-108.

7 Ángel Osvaldo Nessi. *El Atelier Pettoruti*. Buenos Aires, Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p. 68.

sin interferir con críticas o correcciones muy puntuales. De este modo se refería Soler Vicens:

explicar sucintamente las características del modelo y corregir verbalmente lo más importante sin decir exactamente dónde se encontraba la falla, de modo de obligar al alumno a revisar totalmente el trabajo; no darle la solución, sino plantearle el problema en la corrección misma, esa era su forma típica; con lo cual estimulaba el sentido autocrítico y permitía que el alumno hiciese descubrimientos propios. Lo que uno descubre por sí mismo es difícil que se olvide.⁸

Algunos de los alumnos que pasaron por el *Atelier* bajo el mando de Soler Vicens, fueron Ricardo Carpani, Espirilo Bute, Mina Gundler, Rodolfo Melé y Ricardo Laham.

Con todo, varios autores han trabajado sobre la vida y obra de Emilio Pettoruti, pero son contadas las veces que se menciona el trabajo y dedicación de Mónica. En este sentido, resulta curioso, cuanto menos llamativo, dado que el desarrollo de la técnica y método de enseñanza adquirido por Soler Vicens la ubica como actor principal en la conservación y transmisión de la técnica del gran maestro. De hecho, la rigurosidad de la técnica de la chilena le permitió realizar, con el aval del mismo Pettoruti, una “copia autorizada” de *El flautista ciego*.⁹

A partir de los años sesenta, la obra de Soler Vicens se inclinó hacia la abstracción, y fue bajo esta poética que se enmarcaron las obras: *Triángulo* (1967), *Estrella* (sin fecha), y *Estrella fría* (1972). Es en dicha búsqueda donde se establecieron conexiones con el movimiento abstracto chileno, que aún se encontraba en plena expansión. Sin embargo, es posible que el contacto de la artista con Ramón Vergara Grez, uno de los principales activadores de la abstracción en el país trasandino, se haya iniciado mucho antes, cuando este último tomaba clases con Pettoruti.

Es interesante remarcar al respecto, que en el año 1955, Vergara Grez junto con otros artistas formaron el Grupo Rectángulo, que más tarde tomaría el nombre de Movimiento Forma y Espacio (1962), al que se

⁸ *Ibid.*

⁹ Ángel Osvaldo Nessi y Jorge Romero Brest. *Pettoruti*. Buenos Aires, Estudio de Arte, 1987, p. 141. En dicho catálogo se menciona la existencia de una copia realizada por Mónica Soler Vicens, para satisfacer el deseo de Sr. Ernesto Bonasso de poseer una copia. La pintura fue presentada ante un selecto grupo de críticos, artistas, galeristas y amigos del atelier, quienes no dudaron de la autenticidad de la obra del maestro, sin embargo, Sibelino objetó que: “el cuadro es formalmente idéntico... pero no es Pettoruti: es el espíritu de Pettoruti lo que le falta!”. A pesar de la observación del escultor, Pettoruti lo firmo en el reverso. Esta obra, ejecutada en 1952, se encuentra diferenciada en los catálogos, aunque figura con la misma fecha del original, 1920, con la aclaración: “Copia autorizada”. *El flautista ciego* (copia autorizada), óleo sobre tela, 55 x 46, firmado sobre el reverso; col. Ernesto Bonasso, Buenos Aires.

sumaron varios artistas, entre ellos Soler Vicens, desde donde impulsó mediante formas geométricas otro tipo de arte.¹⁰

En la documentación consultada, solo se comentan dos muestras personales, sin embargo, se la ha mencionado en numerosas muestras grupales. El antecedente más reciente fue la participación de la obra *Estrella fría* (1972), en la exposición titulada *Revolución de las formas: 60 años de arte abstracto en Chile*, que reunió más de doscientas obras chilenas y latinoamericanas, inaugurada en marzo del 2017 en Santiago de Chile.

El período de actividad artística analizado se enmarca entre los años 1956 y 1972, y está articulada entre las ciudades de Buenos Aires y Santiago de Chile. La participación femenina en este contexto había crecido significativamente en comparación con sus congéneres del pasado.¹¹ Sin embargo, a pesar de ser incluidas en salones, espacios de formación y premios, son pocos los nombres que han llegado a ocupar un lugar en los discursos canónicos. Al respecto, se destacan las investigaciones realizadas por Gloria Cortes Aliaga para el contexto latinoamericano.¹²

Hasta aquí un breve recorrido por la trayectoria profesional de Soler Vicens, desde sus inicios, su labor como maestra a cargo del *atelier* y, finalmente, su incursión en el movimiento abstracto chileno. Queda por continuar investigando sus obras posteriores o, incluso, las que se encuentran mencionadas en catálogos o folletos de muestras, las cuales no se han podido localizar.

El papel rosa, aproximación a un análisis material e iconográfico

La obra que nos ocupa, *El papel rosa*, ejecutada por Mónica Soler Vicens en el año 1956 (figura 1), según consta en el reverso de la tela, presenta una naturaleza muerta en la que se destacan, en el centro de la imagen, una botella y una copa, dispuestos sobre una mesa que se distingue por el mantel y su ribete verde. El fondo está trabajado con formas abstractas, planos de líneas rectas y ondulantes. Los recursos estilísticos utilizados por Soler

10 Ramón Castillo. *Revolución de las formas: 60 años de abstracción en Chile*. En línea. Disponible en <http://www.ccpim.cl/sitio/catalogola-revolucion-de-las-formas/> [Fecha de consulta 6/3/2017].

11 Linda Nochlin. "Why have there been no great women artists?", *ARTnews* 69, enero de 1971.

12 Gloria Cortes Aliaga. *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno 1900-1950*. Santiago de Chile, Origo, 2013. En Argentina, encontramos varias autoras que refieren a la situación femenina en espacios artísticos. Entre ellas, se encuentran, *Genero mujer*, de Leonor Calvero, escrito en 1980, la cual constituye la primera publicación argentina donde se reflexiona sobre la categoría de mujer como construcción política, social, e histórica.

Vicens hacen evidente su aprendizaje en el taller de Pettoruti, que al igual que el maestro, recurre a la naturaleza muerta en busca de nuevas composiciones. La pincelada guarda el gesto de la autora en la materia, sin llegar a ser empaste. Al respecto, Soler Vicens mencionaba: “sería más propio hablar de *empaste continuo*, el cual asegura la perdurabilidad de la obra pues la capa de color, empleada de este modo no se levanta ni se cuarteja; y por otra parte la pincelada queda visible: es una pincelada que tiene dirección y ritmo”.¹³

De paleta reducida, en la cual destacan principalmente las tonalidades tierras, seguidas de rojos y verdes de valores bajos y medios. Los tonos más claros, como la tapa de la botella, el mantel y el fondo geométrico rojizo-anaranjado, fueron dispuestos con mucho acierto para resaltar algunos sectores de la imagen. Sin duda, la artista construyó una composición armónica y equilibrada a partir del juego de contrastes de valores y formas

En los bordes de la tela que sirven de sujeción al bastidor, se observó la capa de imprimación blanca que, dada la homogeneidad de textura y color, se presume que se trate de una imprimación de fabricación industrial (figura 2).

Sin embargo, en los espacios de desprendimientos de capa pictórica y bordes de la pintura, es posible ver una capa de color, la cual podría tratarse de una imprimación coloreada o, incluso, de un boceto subyacente, lo cual queda aún por determinar. Al respecto, es interesante mencionar el testimonio de la alumna del taller, Amalia Castro:

hacíamos una ligerísima imprimación, para lo cual nos aconsejaba [Pettoruti] siempre alguna tierra, preferentemente roja, pero muy delgada. Pasábamos suavemente una piedra pómez y luego un poco de alcohol para sacar todo lo que hubiese de cal o tiza en la superficie. Esa ligera imprimación evitaba que el blanco de la tela fuese demasiado crudo y se presentaba mejor para el tipo de pintura que hacíamos.¹⁴

Así mismo, se observó en la superficie de la pintura una red de pequeñas grietas o craqueladuras, las cuales suelen aparecer en algunas obras después de transcurrido cierto tiempo de vida, consideradas por algunos autores como signo del envejecimiento natural y no como un defecto. En las pinturas al óleo, a diferencia de los pasteles o acuarelas, este efecto se produce ya que la cantidad de aglutinante es considerablemente mayor, lo que lleva a la formación de una capa independiente del soporte, causando una diferencia en los tiempos de contracción y dilatación de los sustratos. Por otra parte, tanto el envejecimiento de los plastificantes

13 Ángel Osvaldo Nessi. *El Atelier Pettoruti*, op. cit., p. 31.

14 Ángel Osvaldo Nessi, *El Atelier Pettoruti*, Buenos Aires, Cuadernos de Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p 30.

como la polimerización del aceite (reticulación) transforman el aglutinante en un producto duro y frágil.¹⁵

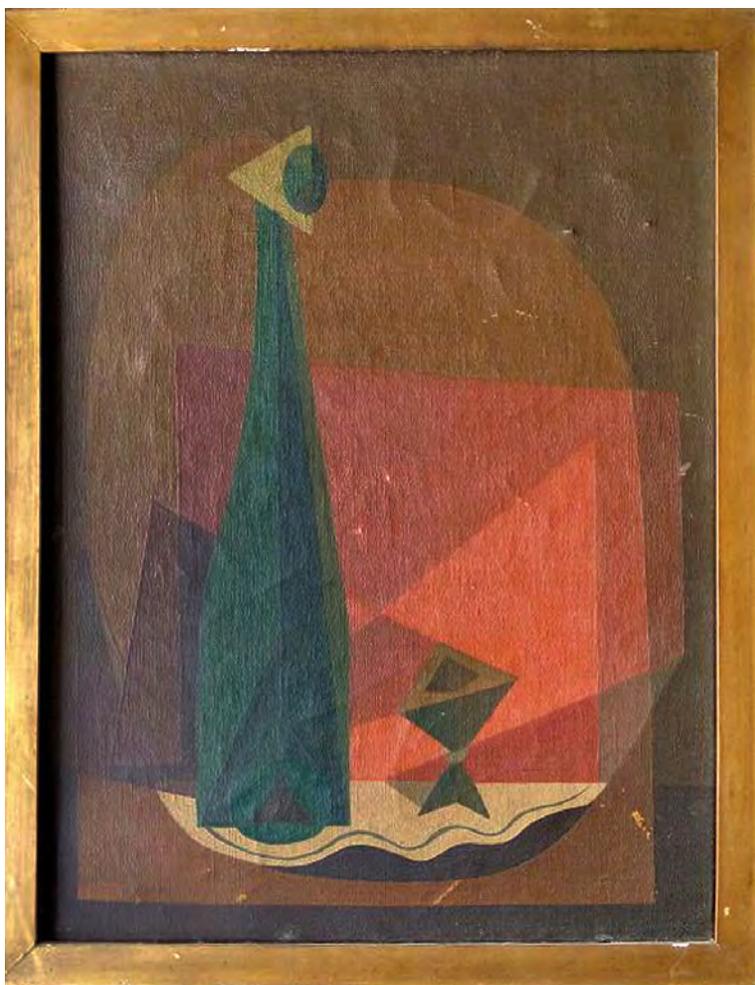


Figura 1. *El papel rosa*, al momento de llegar al taller antes de comenzar las intervenciones. Autora: C. Romero.

¹⁵ Ana Villarquide Jevenois. *La pintura sobre tela II, alteraciones, materiales, y tratamientos de restauración*. San Sebastián, Nerea, 2005, p. 62.



Figura 2. Vista del reverso, la capa de imprimación traspasa por los intersticios del tejido. Fotografía: C. Romero.

Principales problemáticas, intervención de la obra

El papel rosa es una pintura al óleo, encontrada en un contenedor de basura en el barrio de Coghlan, en la ciudad de Buenos Aires. La obra llamaba la atención ya que, aun entre los deshechos, la imagen representada se destacaba por su composición, paleta cromática y precisión en los trazos.

Una vez en el taller e identificada la artista, se comenzó el diagnóstico sobre su estado de conservación. A pesar de no poseer deterioros o alteraciones significativos en su materialidad que pongan en peligro la integridad estructural, ciertas características formales cromáticas (en especial las tonalidades y contrastes) se vieron seriamente afectadas por una densa capa de suciedad superficial, la cual alteraba la percepción la pintura.

Aunque se desconoce la situación de exhibición, se sospecha que pudo haber estado expuesta al humo de tabaco (nicotina y alquitrán), lo que provocó la formación de una película superficial amarillenta y oscura, que alteró los colores y quitó el brillo característico del óleo.

En la observación con luz rasante, se detectó la presencia de deformaciones que distorsionaban el plano del soporte principal, dos de los cuales eran puntazos (provenientes del reverso), que no llegaron a perforar la tela, pero han dejado su huella característica. Las deformaciones que presenta la obra podrían ser atribuidas a la mala manipulación y/o almacenaje, sin embargo, el hecho de no poseer las cuñas (propias de un bastidor móvil) nos hace pensar en la posibilidad de que la obra no fue retensada en mucho tiempo, lo cual contribuyó a pronunciar ciertas deformaciones como consecuencia de trabajos de relajación y contracción del soporte textil por toma de humedad del entorno.

Luego del relevamiento y registro fotográfico de los deterioros (figura 3), comenzaron las tareas de restauración. En primera instancia, se consolidó el estrato pictórico y se corrigieron los problemas estructurales devolviendo la tensión adecuada del lienzo. Posteriormente, se procedió a la limpieza del anverso, cuya suciedad acumulada distorsionaba en gran medida la apreciación de la obra, lo que constituía su problemática principal. La misma fue realizada en sucesivas etapas, a través de las cuales se determinó el método más efectivo.¹⁶ La elección del citrato de amonio (agentes quelantes) ha sido ampliamente analizado y utilizado en la limpieza de pintura sobre lienzo o tabla.¹⁷ La limpieza con citrato de amonio demostró una notable efectividad, logrando remover las capas adheridas al sustrato que alteraban la obra (figura 4).

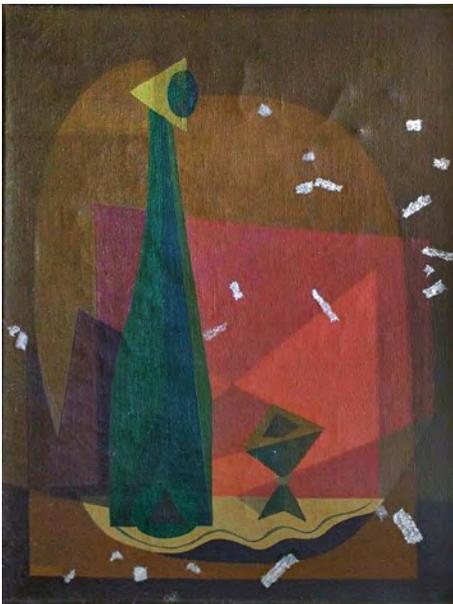


Figura 3. *El papel rosa*, durante la consolidación y primera prueba de limpieza. Fotografía: C. Romero.

16 Inicialmente se probó con agua tibia, lo cual resultó efectivo para la limpieza del sustrato pictórico, con resultados notables. A pesar de esta primera limpieza, era notoria la persistencia de la suciedad, por lo cual se realizó una segunda limpieza con saliva, que también resultó efectiva, pero aun así ciertos colores, en particular los rojos, continuaban mostrándose opacos y manchados.

17 Barros García *et al.* "Utilización de ácido cítrico y EDTA en la limpieza de estructuras pictóricas", *Estudos de conservação e restauro*, N° 3. En línea. Disponible en https://www.researchgate.net/profile/Jose_Manuel_Garcia5/publication/276243649_Citric_Acid_and_EDTA_use_in_the_cleaning_of_pictorial_structures/links/56812c1408ae1e63f1edb5ad.pdf.

Al concluir la limpieza, se niveló la superficie y se reintegraron cromáticamente los faltantes con pinturas para restauración, recuperando, de este modo, la obra en cuestión (figuras 5 y 6).

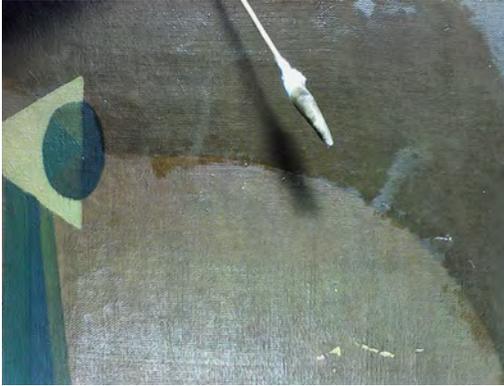


Figura 4. Durante los procesos de limpieza con citrato de amonio. Fotografía: C. Romero.



Figura 5. *El papel rosa*, al finalizar el tratamiento. Fotografía: C. Romero.



Figura 6. Vista reverso de la obra después del tratamiento. Fotografía: C. Romero.

Conclusiones

Sin duda el hallazgo de *El papel rosa* despertó un gran interés, no solo por sus cualidades formales, sino también en torno a la autora y su cercana filiación con el consagrado maestro.

Si bien a partir del siglo XX la participación femenina en el ambiente artístico latinoamericano cambió sustancialmente, tanto en espacios de formación como de exhibición, la omisión de nombres femeninos como el de Mónica Soler Vicens evidencian un recorte en el relato canónico de la historia del arte nacional. En este momento en el que resurge con fuerza el reclamo de las mujeres por una transformación de la sociedad que las incluya en términos igualitarios, se hace necesario reflexionar acerca de aquellas artistas que han quedado al margen de la historia del arte argentino. Incluir sus voces no solo a modo de consagración individual, sino en un intento de ampliar y enriquecer un relato histórico.

Finalmente, las instancias de restauración en sus diferentes etapas nos permitieron acercarnos a la artista y a su obra, remitiéndonos a uno de los postulados que Cesare Brandi sostiene en su *Teoría de la restauración*: "la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble

polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro”.¹⁸ Por lo tanto, una vez identificada la obra, y a su vez como objeto de restauración, la investigación histórica terminó por dar el lugar que Mónica Soler Vicens sin duda en algún momento anheló, la valoración de su labor como artista.

18 Cesare Brandi. *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza Forma, 1988, p. 15.