

TAREA

3

Anuario del Instituto de Investigaciones
sobre el Patrimonio Cultural

Año 3, octubre de 2016

DOSSIER

Historia de la
conservación-restauración

En este número

Elsa Minerva Arroyo Lemus

Néstor Barrio

May Christina Cunha de Paiva
y Edson Motta Jr.

Michel Menu

Pablo Montini

Roberto Bellucci *et al.*

Pablo Ortemberg

Milena Gallipoli

María Cecilia Haug

Carla Coluccio

María Gabriela Mayoni



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN



UNSAM
EDITA

ISSN 2469-0422

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 (C129AD1), Argentina
www.unsam.edu.ar/anuariotarea
anuario.tarea@gmail.com
Tel / Fax: 1143014056
Domicilio legal: Yapeyú 2068, San Martín (B1650BHJ), Argentina

DISEÑO:

Ángel Vega

EDICIÓN DIGITAL:

Gastón I. Ferreyra

CORRECCIÓN:

Wanda Zoberman



UNSAM EDITA

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

COMITÉ EDITORIAL

Fernando Devoto
Damasía Gallegos
Diego Fernando Guerra
Anne Gustavsson
Laura Malosetti Costa
Fernando Marte
Ana María Morales
María Ángela Silvetti
Marcos Tascón
Carolina Vanegas Carrasco

**UNIVERSIDAD NACIONAL
DE SAN MARTÍN**

RECTOR

Carlos Ruta

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
SOBRE EL PATRIMONIO
CULTURAL**

DECANO

Néstor Barrio

DIRECTOR EJECUTIVO

Amira Russell

SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN
Y TRANSFERENCIA

Fernando Marte

RESPONSABLE DEL ÁREA ACADÉMICA

Abel González

CONSULTOR

Fernando Devoto

Laura Malosetti Costa

DIRECTOR DE CENTRO TAREA

Damasia Gallegos

COORDINADORA DEL CENTRO

DE ARCHIVOS

Nora Altrudi



**UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN**

DOSSIER	7
HISTORIA DE LA CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN	
INTRODUCCIÓN	9
<i>Néstor Barrio</i>	
LA RESTAURACIÓN DE LA PINTURA NOVOHISPANA EN MÉXICO: DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA A LA DISCIPLINA PROFESIONAL	12
<i>Elsa Minerva Arroyo Lemus</i>	
UNA BREVE HISTORIA DE LA RESTAURACIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN LA ARGENTINA (1880-2004)	38
<i>Néstor Barrio</i>	
A CONSERVAÇÃO ARTÍSTICA NO BRASIL ENTRE 1948 E 1976: O RESTAURO HONESTO E A CERA/RESINA	56
<i>May Christina Cunha de Paiva y Edson Motta, Jr.</i>	
NATURAL SCIENCES INSIDE MUSEUMS. THE DEVELOPMENT OF THE RESEARCH LABORATORY FOR THE FRENCH MUSEUMS FROM ITS ORIGIN AND INTO THE FUTURE.	64
<i>Michel Menu</i>	
RESTAURACIONES Y ATRIBUCIONES: LAS DEMANDAS DE UN COLECCIONISTA PROFESIONAL.	76
<i>LA COLECCIÓN DE JUAN B. CASTAGNINO (ROSARIO, 1907-1925)</i>	
<i>Pablo Montini</i>	
OTROS ARTÍCULOS	95
MONUMENTOS, MEMORIALIZACIÓN Y ESPACIO PÚBLICO: REFLEXIONES A PROPÓSITO DE LA ESCULTURA DE JUANA AZURDUY	96
<i>Pablo Ortemberg</i>	
ENTRE LA REPRODUCCIÓN Y LA CREACIÓN: TENSIONES Y SIGNIFICADOS EN LA MATERIALIDAD ESCULTÓRICA DEL YESO	126
<i>Milena Gallipoli</i>	

AVANCES DE INVESTIGACIÓN	147
IMÁGENES DE UN VIAJE “TIERRA ADENTRO”. LOS INDIOS EN LA NARRATIVA EXPEDICIONARIA DE FILIBERTO DE OLIVEIRA CÉZAR (1891-1897)	148
<i>María Cecilia Haug</i>	
TEMPLE DE HUEVO COMO MEDIO DE REINTEGRACIÓN PARA PINTURA DE CABALLETE	164
<i>Carla Coluccio</i>	
LA ACTIVACIÓN PATRIMONIAL Y SUS DINÁMICAS EN LA PUESTA EN VALOR DE LOS BIENES CULTURALES: UNA EXPERIENCIA EN EL COLEGIO NACIONAL DE BUENOS AIRES	178
<i>María Gabriela Mayoni</i>	
LECTURAS	195
LA RESTAURACIÓN DEL RETRATO TRIVULZIO DE ANTONELLO DA MESSINA	196
<i>Roberto Bellucci et al.</i>	
RESEÑAS	259
LIBROS	
DESTRUIR LA PINTURA, DE LOUIS MARIN	260
<i>Lucila Iglesias</i>	
LAS HUELLA DE MNEMOSYNE. LA CONSTRUCCIÓN DEL PATRIMONIO DOCUMENTAL EN LA ARGENTINA, DE GRACIELA SWIDERSKI	265
<i>Nora Altrudi</i>	
UN VIAJERO VIRREINAL. ACUARELAS INÉDITAS DE LA SOCIEDAD RIOPLATENSE, DE ROBERTO AMIGO, TICIO ESCOBAR, NATALIA MAJLUF, RAÚL MANDRINI Y ROBERTO VEGA ANDERSEN.	269
<i>Carolina Vanegas Carrasco</i>	
THE LIFE WITHIN. CLASSIC MAYA AND THE MATTER OF PERMANENCE, DE STEPHEN HOUSTON	274
<i>Estefanía Blasco Dragun</i>	

CONGRESOS

IV SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE ARTE PÚBLICO EN LATINOAMÉRICA. PASADOS PRESENTES: DEBATES POR LAS MEMORIAS EN EL ARTE PÚBLICO EN AMÉRICA LATINA, CALI, COLOMBIA, 13 AL 15 DE OCTUBRE DE 2015 279
Renato Palumbo Dória

SCIENCE AND INNOVATION FOR THE STUDY AND CONSERVATION OF WORKS OF ART, BUENOS AIRES-RÍO DE JANEIRO, 1 AL 5 DE DICIEMBRE DE 2015 285
Fernando Marte

EL RENACIMIENTO ITALIANO DESDE AMÉRICA LATINA, OAXACA, MÉXICO, 22 AL 24 DE ABRIL DE 2015 288
Nicolás Kwiatkowski

EXPOSICIONES

TEKOPORÁ, ARTE INDÍGENA Y POPULAR DEL PARAGUAY, BUENOS AIRES, 14 DE JULIO AL 20 DE SEPTIEMBRE DE 2015 293
María Alba Bovisio

LA MENESUNDA SEGÚN MARTA MINUJÍN, BUENOS AIRES, 8 DE OCTUBRE DE 2015 AL 22 DE MAYO 2016 299
Isabel Plante

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS 305

TAREA

DOSSIER

*HISTORIA DE LA
CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN*

INTRODUCCIÓN

Néstor Barrio

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

Transcurridos los primeros años del siglo XXI, no deja de llamar la atención la centralidad que sigue ocupando la cuestión del patrimonio y su preservación. La incesante ampliación de este gigantesco acervo es, sin duda, un fenómeno que refleja los cambios profundos en la forma en que se interpreta el tiempo histórico. Jacques Revel señaló que con la sostenida reivindicación del fenómeno memorial y ante la sospecha que el futuro representa una amenaza, las sociedades contemporáneas han consagrado el derecho al patrimonio equiparándolo con los otros derechos ciudadanos.¹ La fuerte demanda por conservar las colecciones de los museos, los conjuntos monumentales y los bienes culturales en general, impulsó a que el viejo oficio de la restauración se transformase en una actividad interdisciplinaria asociada a las humanidades y las ciencias naturales, quedando también incluidos actualmente los actores políticos y los especialistas en gestión administrativa. Los textos que aquí presentamos constituyen un valioso aporte para evaluar el progreso de la disciplina a lo largo del siglo XX.

La contribución de Michel Menu del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) resume prolijamente la historia de la más importante institución francesa creada en 1931 en el ala Flora del Louvre. Desde la insólita noticia que el laboratorio se llamó en sus orígenes Instituto Perez-Mainini en honor a sus fundadores, los médicos argentinos Fernando Pérez y Carlos Mainini, pasando por una crónica de la descolante labor de Madeleine Hours durante más de 30 años, el artículo llega a la actualidad destacando los sofisticados desarrollos científicos que incluyen el uso de un acelerador de partículas para la investigación. La contribución de Menu culmina con el caso

¹ Jacques Revel. "La fábrica del patrimonio", *Tarea. Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural* 1, 2014, pp. 15-25.

ejemplar del Proyecto Leonardo da Vinci que, entre otros logros, expuso una muy convincente explicación de la legendaria técnica del *sfumato*.

El esbozo de una historia de la restauración en América Latina es una asignatura pendiente que, con los ejemplos de Argentina, Brasil y México, comenzamos humildemente a saldar en este *dossier*.

El ensayo que presenta Elsa Arroyo sobre la restauración de la pintura novohispana no hace más que confirmar el liderazgo que ha demostrado México en materia de preservación del patrimonio cultural, caracterizado por la fuerte presencia del Estado y sus instituciones a partir del período posrevolucionario. Sustentado en sólidas referencias documentales, el artículo transita un extenso arco temporal que comienza a mediados del siglo XIX, con la creación de la Academia de San Carlos, hasta llegar a los principales hitos que posibilitaron la profesionalización de la disciplina en aquel país. El texto explica la forma tan particular en que, a partir de los setenta, la normativa mexicana definió las diferencias entre el patrimonio histórico y arqueológico respecto del artístico separando las competencias y jurisdicciones entre el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en cuya estructura se encuentra actualmente el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble.

La contribución recorre prolijamente la historia de la legendaria Escuela de Churubusco, inaugurada en 1966, hoy formalmente: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, que tuvo la responsabilidad de la formación académica de los restauradores locales y de una entera generación de especialistas latinoamericanos. Finalmente, la autora advierte que la restauración de la pintura novohispana continúa realizándose empíricamente. En ese sentido, hace un llamamiento a mejorar las prácticas y redoblar los esfuerzos para vincular los hallazgos de las recientes investigaciones con los criterios de intervención.

Basado en la trayectoria del destacado restaurador Edson Motta, el texto de May Christina Cunha de Paiva y Edson Mota Jr. (su hijo) plantea un tránsito por la historia de la restauración artística en Brasil. Educado en el Fogg Art Museum de Harvard, Motta fue el primer brasileño en obtener un certificado académico en conservación-restauración. Bajo la dirección de Edward Waldo Forbes, el Fogg se convirtió en un laboratorio de historia del arte, llegando a ser reconocido como uno de los embriones de la restauración moderna en los Estados Unidos. Ya de vuelta en su país, en 1948, al servicio del Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN), Motta empleó los procedimientos traídos de Boston no solo en la pintura de caballete, sino también en retablos, esculturas policromadas y en los interiores de las iglesias barrocas brasileñas, sobre todo en Minas Gerais. Aplicó extensamente la técnica de consolidación a la cera-resina y se destacó también como un eximio ejecutor del método de reintegración

–precursor del *tratteggio*–, introducido por Arcadius Lyon en el Fogg. En varias ocasiones, los autores subrayan la coherencia del pensamiento, los criterios y principios éticos utilizados por Motta observando que se trató de una acción honesta con los medios que tenía a su alcance. En ese contexto, se examina el éxito de la cera-resina como método de consolidación y protección frente a las inclemencias propias del clima tropical y los ambientes húmedos.

El artículo sobre la historia de la restauración de las artes plásticas en la Argentina propone un somero repaso por sus principales actores e instituciones, a partir de la figura pionera de Juan Corradini. Su nombramiento como restaurador del Museo Nacional de Bellas Artes y la edición de *Cuadros bajo la lupa*, en 1956 constituyeron, sin duda, los cimientos de la disciplina en el país. Investigador infatigable, dotado de una notable erudición, Corradini publicó varios libros y numerosos artículos sobre rayos x y métodos de restauración, que marcaron toda una época en América Latina.

La extraordinaria labor de Héctor Schenone, al conducir la investigación y publicación de los catálogos razonados del patrimonio artístico nacional en la Academia Nacional de Bellas Artes, impulsó la creación de la Fundación Tarea: la primera institución del país que puso en práctica el trabajo mancomunado entre la restauración, la historia del arte y las ciencias naturales. Se destacan, asimismo, las figuras de Alicia Seldes y José E. Burucúa como actores fundamentales de ese trabajo.

La contribución aporta también algunos datos sobre la actuación de Piero Bernini y Domingo Tellechea, así como los recorridos que culminan con la creación de los programas de formación universitaria para restauradores. Con la incorporación de Tarea a la Universidad Nacional de San Martín se confirma este proceso virtuoso que demandó varias décadas de paciente trabajo.

Finalmente, la notable contribución de Pablo Montini sobre la actuación del rosarino Juan Bautista Castagnino nos retrotrae a la época dorada de los coleccionistas y a los orígenes de la estirpe de los *connoisseurs* europeos, cuya producción a principios del siglo xx renovó la historia del arte con base en los catálogos razonados y la crítica de los conocedores.² El artículo subraya diversos aspectos de la personalidad de Castagnino quien, además de organizar una red de valiosos contactos, se convirtió en un reconocido experto en *old masters* y en un generoso mecenas de las artes plásticas al legar su colección a la ciudad de Rosario. Sustentado sólidas referencias documentales, Montini repasa prolijamente las prácticas establecidas en la época para la catalogación, atribución, peritaje y restauración, y la manera en que estas actividades se vinculaban con los códigos del mercado de arte internacional.

2 Lionello Venturi. *Historia de la crítica de arte*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 228-235

DOSSIER / ARTÍCULO

Arroyo Lemus, Elsa Minerva (2016). “La restauración de la pintura novohispana en México: de la práctica artística a la disciplina profesional”, *TAREA*, 3 (3), pp. 12-36.

RESUMEN

Este artículo aborda la historia de la restauración de la pintura novohispana en México, que tomó forma dentro del margen de las instituciones y políticas de Estado desde la segunda mitad del siglo XIX, considerando como punto de partida las actividades desarrolladas por los artistas de la Antigua Academia de San Carlos. En este contexto, se verá cómo la necesidad –casi urgencia– por rescatar y salvaguardar el patrimonio pictórico virreinal detonó la práctica de la conservación y restauración, así como su protección legal, estudio e investigación. La conservación y restauración de pintura transitó entre la práctica artística, la experimentación directamente sobre las obras y la aplicación de métodos empíricos hasta consolidarse en un proyecto de profesionalización de la disciplina como carrera de educación superior durante la década de 1960.

Palabras clave: *restauración, pintura novohispana, historia.*

ABSTRACT

This article discusses the history of restoration of the pintura Novohispana that took place in Mexico focusing on institutions and state policies since the second half of the nineteenth century. It considers as a starting point the activities undertaken by the artists belonging to the Antigua Academia San Carlos. In this context, we will see how the need –almost emergency– to rescue and preserve the pictorial colonial heritage not only triggered the practice of conservation and restoration, but also the legal protection, study and research of this type of heritage. Conservation and restoration of painting was an artistic practice, involving experimenting directly on the works and applying empirical methods until the 1960's when it was professionalized and turned into higher education degree.

Key words: *restoration, pintura novohispana, history.*

Fecha de recepción: 27 de marzo de 2016

Fecha de aprobación: 20 de abril de 2016

LA RESTAURACIÓN DE LA PINTURA NOVOHISPANA EN MÉXICO: DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA A LA DISCIPLINA PROFESIONAL

Elsa Minerva Arroyo Lemus

*Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional Autónoma de México*

ANTECEDENTES DE LA RESTAURACIÓN DE PINTURAS NOVOHISPANAS: ENTRE LA GUERRA DE REFORMA Y LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES

La valoración moderna de la pintura virreinal como objeto artístico comenzó cuando Antonio López de Santa Anna, presidente provisional del Estado mexicano, expidió el decreto para la reestructuración y renovación de la Academia de San Carlos, el 2 de octubre de 1843. Entre sus principales objetivos se establecía la creación de una galería de pintura, quizá emulando la configuración de la gran pinacoteca del Louvre que, conforme a decreto gubernamental, abrió sus puertas en 1791, como un espacio para la difusión y disfrute del gran arte universal dirigido a todo el público. En la mente de los liberales mexicanos, la Academia debía asumir la responsabilidad de conformar un buen acervo de pintura, escultura y grabado, un gran repositorio que reflejara el buen gusto de los intelectuales, sobre todo en materia de arte europeo, para “honor de la Nación y del Gobierno”, pero que, además,

tuviera una sección destinada a reunir los ejemplos más destacados de lo que se llamó “escuela antigua mexicana” durante el siglo XIX.¹

En 1845, bajo la dirección de Francisco Javier Echeverría, presidente de la Academia, comenzaron las gestiones para la compra de obras en Europa, además de la contratación de los maestros que se convertirían en pilares para la formación artística en el país: el pintor romano Pelegrín Clavé y el escultor español Manuel Vilar, quienes se establecieron en la renovada Academia en 1847. El grabador inglés José Agustín Periam ocupó la plaza de profesor de grabado en hueco en 1854, y un año después llegó de Roma Eugenio Landesio para encargarse de las clases de paisaje y de perspectiva. En 1856, llegó el arquitecto Javier Cavallari, director de ingenieros de la Academia de Milán, quien fungió como profesor de arquitectura entre 1857 y 1864.²

Sin lugar a dudas, la figura más destacada en el proceso de revaloración de las obras novohispanas fue don José Bernardo Couto, cuya meritoria carrera como jurista, profesor, diplomático, político e intelectual le reservó lugares destacados en los sucesos históricos marcados por las disputas entre liberales y conservadores y, sobre todo, durante la intervención de los Estados Unidos de América, cuyo desenlace fue la pérdida de casi la mitad del territorio mexicano. Su compromiso con el destino de la Nación lo hizo militar primero, dentro del Partido Liberal moderado, y más tarde formó parte del Partido Conservador, desde donde contribuyó a sentar las bases de la organización de la República, ya como miembro de la Junta Nacional Legislativa, puesto que ocupó en el año de 1842. También participó en las negociaciones de paz de 1848, y tras la promulgación del Plan de Ayutla, con el que se destituyó a Antonio López de Santa Anna, Couto fue nombrado diputado del Congreso Constituyente donde contribuyó a definir la figura de República democrática que caracterizaría el proyecto de Nación mexicana.³

Don José Bernardo Couto colaboró directamente con Francisco Javier Echeverría, a partir de 1847, y fue designado presidente de la Junta Directiva de la Academia de San Carlos a la muerte de aquel, donde operó las actividades administrativas de la Dirección hasta 1861. A Couto se le encomendó la tarea de dar impulso a la formación de una pinacoteca

1 Abelardo Carrillo y Gariel. *Las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos*. México, Imprenta Universitaria, 1944, pp. 30-31.

2 *Ibidem*, p. 32. Ver, también, Flora Elena Sánchez Arreola. “Estudio introductorio”, en: *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1920*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, pp. XII y XIII.

3 Juana Gutiérrez Haces. “Estudio Introductorio. La generación del ‘desengaño y el abatimiento’”, en José Bernardo Couto: *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*. México, Cien de México, 1995, pp. 16-17.

con las obras de los antiguos pintores mexicanos. Para cumplir con este encargo, el 8 de marzo de 1855 envió un comunicado a las comunidades religiosas para que donaran las obras de mayor mérito artístico a la Academia. Este erudito sabía muy bien que las colecciones de las órdenes mendicantes reunían las muestras más importantes del arte florecido durante la época virreinal.

Por supuesto, detrás de este proyecto se encontraban las leyes de desamortización de los bienes eclesiásticos, como la emitida durante la dictadura de Santa Anna (1847) y las negociaciones que culminarían en los decretos de la Ley Lerdo, que entró en vigencia el 25 de junio de 1856 y con la que se desamortizaron las propiedades concentradas bajo poder de la Iglesia, y la Ley Iglesias, de 1857, que regulaba el cobro de los derechos parroquiales. Era lógico que en el contexto de la separación de los bienes de la Iglesia y del Estado así como de la defensa de los principios de una República mexicana democrática, liberal y laica defendidos por la Constitución de 1857, se produjeran respuestas afirmativas y generosas donaciones por parte de las organizaciones eclesiásticas de la ciudad de México y sus alrededores.

En las negociaciones entabladas por Couto se establecía que a cambio de la entrega de las mejores obras que se encontraban en los recintos católicos, la Academia daría alguna compensación monetaria o sustituiría las composiciones originales, por copias o nuevas interpretaciones hechas por los artistas decimonónicos. La transacción estaría celosamente vigilada por una comisión de expertos organizada *ad hoc*, que haría una calificación previa de las obras y su avalúo. Según se desprende de su *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*, dicha comisión debió tener entre sus principales miembros al profesor Pelegrín Clavé y a José Joaquín Pesado, este último, primo de Couto, destacado periodista y miembro de la Academia de la Lengua.

Es así que hacia finales de 1856 comenzaron los tratos con las distintas instituciones de religiosos: los padres del convento de San Agustín se mostraron dispuestos a canjear sus obras, con excepción de las que se encontraban en culto en la nave de su iglesia. Por su parte, los provinciales del convento de San Diego ofrecieron obsequiar todas aquellas piezas que fueran seleccionadas por la comisión encabezada por Couto. También la Tercera Orden de los Franciscanos respondió positivamente a la petición de un cuadro con el tema de *La aparición del niño a san Francisco* (figura 1) firmado por José Juárez –que hoy se encuentra en el Museo Nacional de Arte–. Otra respuesta fue la del capellán del Oratorio de San Felipe Neri, quien agradeció el cambio de las pinturas antiguas por las nuevas composiciones de los artistas académicos.



Figura 1. José Juárez, *La aparición del niño a San Francisco* (La Virgen entrega el niño a San Francisco), primera mitad del siglo XVII, óleo sobre tela, 264 x 287 cm. México, Museo Nacional de Arte. Foto: Eumelia Hernández, 2015, DR, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Sabemos que de este recinto proceden ejemplos importantísimos del arte novohispano, entre ellos: *La Adoración de los Reyes* y *La Oración en el Huerto*, de Baltasar de Echave Orío; *El Martirio de San Aproniano*, de Echave Rioja; *Los Santos Justo y Pastor* y *San Alejo*, de José Juárez; y *Santa Catalina*, de Juan Correa. Otro tanto conocemos acerca del canje realizado por la Hermandad del Señor del Hospital de Texcoco, que entregó el enorme cuadro de Baltasar de Echave Rioja, *El entierro de Cristo* (figura 2), a cambio de las labores de renovación de la decoración mural para el camarín del señor del Hospital. Este lienzo fue trasladado el 11 de abril de 1857 desde Texcoco hacia el centro de la ciudad de México, a bordo de una canoa de granos. Para resistir el trayecto, se le hizo un embalaje con tablas clavadas al marco, es decir, una especie de caja apta para recibir la

manipulación.⁴ De la Colegiata de Guadalupe se enviaron las pequeñas láminas con los Cuatro Evangelistas –de las que se conservan solo tres en el Museo Nacional de Arte: *San Juan Evangelista*, *San Lucas* y *San Mateo*– y, finalmente, la Congregación del convento de Santiago Tlatelolco recibió una limosna de doscientos pesos y dos copias para sustituir las tablas del pincel de Baltasar de Echave Orio que habían sido retiradas del altar mayor –a saber, *La Visitación* y *La Porciúncula*, hoy también en el acervo del Museo Nacional de Arte–.⁵



Figura 2. Baltasar de Echave y Rioja, *El entierro de Cristo*, 1665, óleo sobre tela, 279 x 254,5 cm. México, Museo Nacional de Arte. Foto: Pedro Ángeles 1994, DR, Archivo fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

4 Ficha de catálogo de la obra de Baltasar de Echave Rioja, *El entierro de Cristo*, en Rogelio Ruiz Gomar, Nelly Sigaut y Jaime Cuadriello. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España, Tomo II*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Museo Nacional de Arte/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 313-319.

5 Abelardo Carrillo y Gariel. *Las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos*, op. cit., pp. 40-41.

Las pinturas así obtenidas, más las que ya formaban parte del acervo de la Academia desde su fundación en 1783, bajo la batuta del grabador español Jerónimo Antonio Gil, y entre las que figuraban muestras de artistas novohispanos como *La alacena del pintor*, de Antonio Pérez de Aguilar, y los autorretratos de Juan Rodríguez Juárez y José de Ibarra, comenzaron a configurar una especie de museografía renovada para la formación académica. El engrosamiento de la colección a partir del expolio de los conventos suprimidos continuó y, en 1861, desde el Poder Ejecutivo, representado por Benito Juárez, se dispuso que pasaran a la Academia de San Carlos todas las pinturas “de algún mérito”, preservadas en los recintos religiosos, con el fin de formar una galería “en la que se conserven dignamente todos los monumentos del arte mexicano”, como hace constar un oficio firmado por Ramón Isaac Alcaraz, intelectual y principal asesor del gobierno de Juárez en materia de educación y cultura.⁶

En el ex convento de monjas de la Encarnación se reunieron todas las pinturas incautadas de la Iglesia. Según las noticias publicadas en el diario *La Independencia*, hacia 1861 había alrededor de 2500 cuadros amontonados y apilados dentro del templo, los cuales habían sido recogidos por el señor José Lamadrid. Este personaje había recibido el nombramiento para reunir y gestionar la conservación de las pinturas que había en los ex conventos de religiosas y levantar un inventario que hiciera constar la cantidad y paradero de las obras que se resguardaban en el edificio de la Encarnación.⁷ Al parecer, el proceso fue caótico y conllevó la pérdida de numerosas pinturas. En un comunicado con fecha del primero de marzo de 1861, Lamadrid presentó argumentos para defender su proceder respecto al destino y traslados de las pinturas, puesto que había sido acusado de estar involucrado en la “diseminación” de un “número inmenso de cuadros” mediante ventas ilícitas.⁸ De los cuadros confinados en Encarnación, solamente 95 fueron elegidos para ser enviados a la Academia.⁹

Según se deriva de las noticias reseñadas acerca de la sustitución de las obras originales extraídas o donadas por las instituciones eclesíásticas,

6 Exp. N° 10.531. Oficio del 19 de diciembre de 1861 recibido por el pintor mexicano Santiago Rebull, entonces director de la Academia. Ver: Eduardo Báez Macías. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, p. 191.

7 Documento del 7 de diciembre de 1864, caja 21. En: Flora Elena Sánchez Arreola. *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1968. Archivo histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, p. 146.

8 Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos II (1810-1858), Tomo II*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 33-35.

9 Abelardo Carrillo y Gariel. *Las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos, op. cit.*, p. 43.

es posible afirmar que entre las habilidades formativas que poseían los pintores de la Academia debían estar las de copista y restaurador. Desafortunadamente, el retablo mayor del templo del convento franciscano de Santiago en Tlatelolco –cuya versión original databa de 1610 y que había sufrido una renovación total durante el siglo XVIII–,¹⁰ del que Couto negoció el retiro de dos enormes tablas pintadas por Baltasar de Echave Orio a cambio de las copias elaboradas por los alumnos de la Academia, fue destruido en algún momento entre finales del siglo XIX y principios del XX, lo que impidió, por tanto, que llegaran a nuestros días dichas versiones modernas, que debieron ser más el reflejo de las preocupaciones artísticas decimonónicas que estudios y emulaciones de la técnica, efectos y soluciones propias de los artífices virreinales.

José Bernardo Couto escribió los *Diálogos sobre la Historia de la Pintura en México* entre 1861 y 1862, justo antes de su muerte y ya retirado de su puesto en la Academia. Entre sus observaciones que se recogen en el texto acerca de la calidad artística de las pinturas reunidas para la pinacoteca mexicana, se advierte el profundo conocimiento del autor sobre las fuentes de primera mano sobre la historia de México: crónicas, historiografía y documentos de archivo, pero, además, lo que podría llamarse en nuestros días, la “historia cultural” de los objetos: su biografía, traslados históricos, en fin, su agencia. Los argumentos que soportan los *Diálogos* fueron, en cierto modo, la base de lo que podría considerarse el primer catálogo razonado de la pintura novohispana. Allí se abordaron cuestiones sobre el estado de conservación de las pinturas y los tratamientos de mantenimiento, limpieza y restauración que habían sido realizados en épocas anteriores. Cuando se discute sobre *La aparición del niño a san Francisco*, de José Juárez, José Joaquín Pesado afirma: “Lástima que ese lienzo haya sufrido, o del tiempo, o de mano de los limpiadores”.¹¹ Y es cierto que en la superficie, el cuadro de Juárez presenta un patrón de manchas oscuras diminutas resultado de la alteración del barniz y los efectos de abrasión derivados de múltiples limpiezas ejecutadas en el pasado. Como la mayoría de las pinturas sobre lienzo que se preservan en el acervo del Museo Nacional de Arte, *La aparición del niño a san Francisco* se encuentra reentelada con el método holandés. Fue sometida a una consolidación de estratos pictóricos con un aglutinante de cera de abejas y reina damar, con el cual se embeben las capas de pintura y, mediante la aplicación de calor y presión, traspasa hasta el soporte. La superficie denota la sucesión de múltiples campañas

10 José Guadalupe Victoria. “Noticias sobre la destrucción del retablo de Tlatelolco”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 61. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, pp. 73-80.

11 José Bernardo Couto. *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*, op. cit., p. 92.

de limpieza de tipo diferencial en la que se da un tratamiento y nivel distinto a las zonas de luz respecto a las sombras, lo que produce un efecto de mayor contraste del claroscuro. Aunque la restauración interviene en todos los aspectos de la obra, a lo único que podemos aspirar cuando estudiamos estos cuadros virreinales es a imaginar cómo eran en su momento de creación. En este caso, la calidad artística de la obra de José Juárez es notable. En la historiografía, ha sido considerada como la obra maestra del artista, en la que se destaca su dibujo y composición apaisada pero, sobre todo, su audaz uso del color que se intensifica con el juego de diversas fuentes de luz en la escena. Los contrastes tonales y la manera de crear las texturas y brillos de las telas y alas de los ángeles conforman una especie de código o teoría del color que sacudió al arte de su siglo.¹²

De los pocos datos que tenemos sobre la práctica de la restauración en la Academia, sobresale la mención de las labores que llevó a cabo Pedro Patiño Ixtolinque en los yesos que habían llegado de Roma. Consta documentalmente que la Academia cubría los costos de estas intervenciones.¹³

Otra nota interesante la constituye el recibo de cobro con fecha del 20 de julio de 1857 firmado por Miguel Sánchez, quien se encargó de restaurar *El entierro de Cristo*, de Baltasar de Echave Rioja, cuadro que, como se mencionó antes, había sido canjeado por el Hospital de Texcoco y ese mismo año llegó en canoa hasta el centro de la Ciudad de México. Sánchez debió destacar también como copista, pues recibió sesenta pesos por una reproducción de la *Sibila Pérsica*, de Guercino.¹⁴

El pintor mexicano José Salomé Pina heredó, en 1869, la dirección de los cursos de pintura, después de Clavé. Ingresó como estudiante a la Academia de San Carlos en 1844, donde fue discípulo del maestro romano. Por su obra *San Carlos Borromeo*, fue pensionado en 1854 para continuar su formación en Europa. Estuvo en París y en Roma, donde participó en diversas exposiciones de arte.¹⁵ Durante su estancia en Roma, debió aprender las técnicas de restauración de pintura dado que su maestro Nicola Consoni, experto en el *buon fresco* y quien fuera comisionado por el papa Pío IX para realizar un programa con escenas del

12 El estudio histórico y artístico de esta obra se encuentra en Nelly Sigaut. *José Juárez Recursos y discursos del arte de pintar*. México, Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, pp. 123-130.

13 Exp. N° 10.372. Legajo que contiene las cuentas correspondientes a los meses de julio a diciembre de 1856, documentadas y presentadas por el conserje de la Academia a la Junta Superior de Gobierno. En: Eduardo Báez Macías. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*, op. cit., p. 158.

14 *Ibidem*, p. 86.

15 Eduardo Báez Macías. "La Virgen del Refugio de Salomé Pina", en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 61. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976, pp. 151-152.

Nuevo Testamento para las Logias del Vaticano y la Biblioteca Vaticana, fue el encargado de restaurar los murales de Rafael en el templo de San Severo, en Perugia.

Se sabe que bajo la dirección de José Salomé Pina se realizaron diversas restauraciones de las pinturas que formaban parte del acervo de la Academia, dando prioridad a aquellas que presentaban un estado de conservación lamentable. Tal fue el caso de *La Sagrada Familia con san Juan niño*, óleo sobre tabla atribuido al artífice sevillano Andrés de Concha.¹⁶ Se trata de una pieza de formato horizontal (132 x 118 cm) que fue intervenida en 1871. Su tratamiento consistió en la eliminación completa de la tabla que servía de soporte a la pintura, mediante un desbastado que procuró detenerse al llegar a la tela de lino encolada que servía de refuerzo a la unión de las tablas. Posteriormente, la obra fue reentelada y, con ello, transformada en un “óleo sobre tela”.¹⁷

Esta radical restauración obedeció a que el panel original se encontraba atacado por insectos y, por supuesto, a que debido a su técnica de manufactura, las pinturas de Andrés de Concha tienen una estratigrafía en la cual el panel está recubierto por lienzos completos que se extienden sobre toda la superficie del formato, haciendo posible la eliminación de la estructura de soporte de madera por métodos mecánicos.¹⁸ Es una técnica muy riesgosa para las capas pictóricas y siempre conlleva la formación de nuevos patrones de craqueladuras y la pérdida de escamas de la pintura original, aun cuando se tenga cuidado de velar por completo el anverso de la obra. La restauración fue ejecutada por Vicente Huitrado, personaje del que se tienen muy pocas noticias. Estudió en la Academia de San Carlos y, en 1875, fue nombrado “restaurador de pinturas”, cargo que desempeñaba exitosamente, según referencias documentales de los años de 1876 y 1877, y para el cual exigió un sueldo de novecientos pesos anuales y que su pago se realice diariamente porque no le alcanzaba para “cubrir sus necesidades y comprar, a la vez, sustancias para restaurar las pinturas”. Murió en 1890, y su puesto lo ocupó Alberto Bribiesca.¹⁹ Parece que sus actividades enfocadas en el tratamiento de las pinturas

16 Guillermo Tovar de Teresa. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México, Grupo Azabache, 1992, pp. 83-98.

17 Las noticias sobre esta intervención fueron reseñadas por Abelardo Carrillo y Gariel, quien se desempeñó como conservador de las galerías de pintura de la Academia de Bellas Artes entre 1926 y 1930, en *Técnica de la pintura de Nueva España*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 92.

18 Pablo Amador *et al.* “Y hablaron de pintores famosos de Italia. Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXX* 92, primavera, 2008, pp. 49-83.

19 Flora Elena Sánchez Arreola. *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1968. Archivo histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad. op. cit.*, pp. 37-38 y 139.

se remontaban al tiempo en que se decretó el expolio de las obras de los conventos de religiosas en la Ciudad de México, ya que, como sabemos, fue comisionado para intervenir en las pinturas de Echave y de Rodríguez Juárez, así como sobre algunos muebles antiguos que se encontraban en el ex convento de Regina Coeli.²⁰

A partir de 1868, durante la gestión de Ramón Isaac Alcaraz como nuevo director de la Academia, cambió el nombre de la Academia a Escuela Nacional de Bellas Artes.²¹ José Salomé Pina, quien continuaría como profesor titular de pintura por más de treinta años, dirigió las labores de restauración de la Escuela. Por ejemplo, el documento de 1871 enlista las obras intervenidas por Vicente Huitrado, bajo la coordinación de Pina: “*Cristo en el castillo de Emaus*, original de Zurbarán/Transporte de tabla a lienzo de una *Sagrada Familia* atribuida a Echave/*La presentación al templo* de Echave/*San José y el niño* de Juan Correa/*Sagrada familia* de Luis Juárez/*Un Cristo* de Alonso López de Herrera”²²

Es posible que muchas de las pinturas virreinales que hoy conforman los acervos nacionales tales como los del Museo Nacional de Arte, el Museo Nacional de San Carlos, el Museo Nacional del Virreinato, el Museo Nacional de Historia, el Museo Nacional de las Intervenciones, así como los de algunos museos regionales, por ejemplo, el de Querétaro, Tlaxcala y San Luis Potosí, conserven todavía las huellas de las intervenciones académicas de la segunda mitad del siglo XIX. Así como a *La Sagrada Familia con san Juan niño*, de Andrés de Concha, le fue eliminado el tablero original que le servía de soporte, el afamado cuadro de *Las Siete Virtudes*, atribuido al artífice bruselense Pedro de Campaña, también sufrió el desbastado total de la tabla y, en épocas más recientes, fue reentelado con el método holandés de la cera-resina. Sin lugar a duda, la pintura sobre tabla ha sido el género que más ha sufrido por intervenciones invasivas y poco afortunadas. La mayor parte de las obras ha experimentado la sustitución de los travesaños originales por listones de madera nuevos, colocados con el fin de devolver el nivel plano a la superficie de la pintura, y han sido embebidas con ceras u otros materiales consolidantes para, aparentemente, reforzar e “hidratar” la estructura de soporte. Además, en varias obras, como *El Martirio de San Lorenzo*, de Andrés de Concha (figura 3), y *El Martirio de San Ponciano*, de Baltasar de Echave Orío (figura 4), se colocaron injertos con forma de mariposa o dobles colas de milano en zonas puntuales de unión de los tabloneros provocando nuevos patrones de craqueladuras, separaciones y

20 *Ibidem*, pp. XVII, 13 y 14.

21 Eduardo Báez Macías. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907*, vol. 1. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, p. 18.

22 Eduardo Báez Macías. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*, op. cit., p. 208.

problemas de deformación de las tablas. Lo anterior aunado a que la mayor parte de los museos citados no cuenta con sistemas eficientes de control de las condiciones ambientales de humedad relativa. Finalmente vale la pena mencionar casos como *Santa Cecilia*, de Andrés de Concha, o *La Ascensión de Cristo*, atribuido a Alonso López de Herrera, que sufrieron serios repintes en época decimonónica. Todavía está por escribirse una historia de la restauración que recupere y registre cada una de las huellas, soluciones y restos de las intervenciones realizadas por los artistas académicos.



Figura 3. Andrés de Concha, *El Martirio de San Lorenzo*, último tercio del siglo XVI, óleo sobre tabla, 223,5 x 165,9 cm. México, Museo Nacional de Arte. (Anverso y reverso). Fotos: Eumelia Hernández, 2005, DR, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.



Figura 4. Baltasar de Echave Orio, *El Martirio de San Ponciano*, 1605, óleo sobre tabla, 258 x 160 cm. México, Museo Nacional de Arte. (Anverso y reverso). Fotos: Eumelia Hernández, 2011, DR, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Hacia principios del siglo xx, Juan de Mata Pacheco (1874-1955), alumno de la Academia, se convirtió también en restaurador de pinturas. Desafortunadamente, no conozco ninguna noticia sobre su actividad en este campo, salvo que hacia 1926 viajó a Francia para completar su formación donde aprendió restauración en el taller de Henri Boissonnas²³ En 1930, Mata Pacheco colaboró con Alberto J. Pani, político, diplomático y coleccionista, para levantar el inventario de los fondos pictóricos de la antigua Academia a fin de elaborar una “especie de guion curatorial para un recinto que integraría aquella colección con la del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía (...)”. Ese sueño jamás se consolidó.²⁴

Aunque escasos, los datos biográficos y las noticias sobre las restauraciones realizadas tanto en la antigua Academia de San Carlos como en la Escuela Nacional de Bellas Artes confirman que la práctica de la restauración de la pintura novohispana tuvo continuidad hasta bien entrado el siglo xx, cuando comenzaron los primeros esfuerzos para crear un área especializada en estas labores que decantaría en el planteamiento institucional de las escuelas y los centros de conservación y restauración que definieron el rumbo de la disciplina en México.

23 Guillermo Jiménez. *Fichas para la historia de la pintura en México*. México, Ediciones de la Universidad Nacional, 1937, p. 12.

24 Ana Garduño. “Adjudicar y donar: Forjando la heredad pictórica del MNSC”, en: *Museo Nacional de San Carlos. Memoria 1968-2008*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008, p. 77 [en línea]. Consultado en marzo de 2016 en http://www.academia.edu/5781279/_Adjudicar_y_donar_forjando_la_heredad_pict%C3%B3rica_del_MNSC_.

Un antecedente importante en este proceso fueron las actividades promovidas por los grandes muralistas mexicanos desde los años cuarenta. Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Siqueiros, en colaboración con sus asistentes, habían realizado labores de intervención de restauración sobre murales modernos y, hacia 1947, conformaron la Comisión Nacional de Pintura Mural. Como es sabido, el tratamiento de la pintura exige consideraciones arquitectónicas y de manejo del entorno bastante específicas, además de un control técnico de los procedimientos de creación de los murales. Diego Rivera había profundizado en las técnicas del fresco durante su primer viaje a Roma, y puso de manifiesto su enorme interés por dominar los métodos de trabajo que permitieran crear murales al aire libre garantizando su preservación en el futuro, como lo demuestran los testimonios recogidos por Juan O’Gorman en su entrevista sobre el redescubrimiento de la técnica de la pintura mural al fresco.²⁵

A través de esta fuente, se advierte que la experimentación sobre las técnicas y los materiales empleados en la pintura mural era una preocupación central en la mecánica de trabajo de la mayoría de los artistas de la época. La práctica basada en el método de prueba y error para el establecimiento de métodos de aplicación eficaces ocurrieron igualmente en el campo de la conservación. Los artistas restauradores confiaban en sus propias soluciones. La profesionalización de la disciplina de la conservación y la restauración en México debió esperar al surgimiento de las instituciones del Estado posrevolucionario.

EL PROCESO DE PROFESIONALIZACIÓN DE LA DISCIPLINA DE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN EN MÉXICO

El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) fue creado por ley, el 3 de febrero de 1939. Es una de las instituciones que conforman la Secretaría de Educación Pública, concebida como uno de los pilares para la construcción de la Nación moderna que se levantaba después del proceso revolucionario iniciado en 1910. Pensada como un organismo dispuesto a velar por los intereses del gobierno en materia de investigación, preservación, protección y difusión de la herencia cultural de los mexicanos, desde su origen ha tenido entre sus funciones capitales la “conservación y restauración del patrimonio cultural arqueológico e histórico, así como el paleontológico (...)”.²⁶

25 Diego Rivera y Juan O’Gorman. *Sobre la encáustica y el fresco*. México, El Colegio Nacional, 1987.

26 Ver Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Nueva ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 3 de febrero de 1939 [en línea]. Consultado en marzo de 2016 en <http://>

En el plano normativo, los artículos que defendían la creación del INAH tenían sus raíces en el período posterior a la Revolución, cuando la conservación de los monumentos, edificios y objetos de importancia cultural fue declarada “de utilidad pública”. En la Ley sobre conservación de monumentos históricos, y artísticos y bellezas naturales, promulgada el 6 de abril de 1914 por el presidente de México, Victoriano Huerta, se integró, por primera vez, los monumentos históricos y artísticos como sujetos de protección. Hasta ese momento, no habían sido clasificados de esta manera para los fines legales. En el capítulo primero de las disposiciones generales se asienta que:

La Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes cuidará de la conservación de los monumentos, edificios y objetos a que se refiere el artículo precedente, e impedirá que sean destruidos, exportados o alterados con perjuicio de valor artístico e histórico.²⁷

De modo que en las décadas de 1930 y 1940, las pinturas virreinales ya habían sido integradas normativamente bajo la noción de monumentos de valor histórico y artístico, y en consecuencia, la institución encargada de velar por su cuidado era el INAH. Desde su fundación, se integró en su organigrama al Departamento de Monumentos Coloniales para responder a la labor de preservar, estudiar y difundir los monumentos históricos. El artista Jorge Enciso fue nombrado su primer director. Entre las tareas capitales y prioritarias del centro se establecieron la importancia de comenzar el registro y levantamiento de un catálogo de monumentos históricos y con ello, se proyectaron las primeras iniciativas de intervención, conservación, reconstrucción y rescate de los monumentos erigidos en época virreinal.

En consecuencia, con la ejecución de dichos proyectos, fueron descubiertos metros y metros de programas murales que habían sobrevivido al tiempo gracias a que estaban debajo de las gruesas capas de cal o yeso, con las que el gusto decimonónico modernizó la ornamentación de los edificios. Se puede afirmar que los primeros trabajos de restauración de murales en México, basados en una metodología de intervención probada y reproducible, ocurrieron al mismo tiempo en que operó el descubrimiento de los murales virreinales. Un ejemplo destacado de esto lo constituyen las obras realizadas en el ex convento agustino de Actopan, Hidalgo, que fue intervenido en varias temporadas durante los

www.gobiernodigital.inah.gob.mx/Transparencia/Archivos/loinah.pdf.

27 Leopoldo Rodríguez Morales. “Ley sobre conservación de monumentos históricos, y artísticos y bellezas naturales, promulgada el 6 de abril de 1914”, *Boletín de Monumentos Históricos* 21, enero-abril 2011, pp. 206-211.

años treinta y cuarenta del siglo xx. Al desencalar los muros de las dependencias frailunas, se encontraron ciclos pictóricos importantísimos cuya data es de finales del siglo xvi y en los que se abarcan temas que van desde lo puramente ornamental, con grutescos y follajes, hasta las decoraciones “a lo romano” y las complejas escenas narrativas con los castigos del infierno, el Nuevo Testamento y los doctores y santos de la Orden de San Agustín. Los conjuntos iconográficos más relevantes se pueden apreciar en la capilla abierta y en la escalera del ex convento. En ese entonces, los propios artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro estuvieron a cargo de los trabajos de liberación, consolidación y restauración de la pintura mural.²⁸

Según se ha expuesto hasta ahora, los tratamientos de intervención directa sobre pinturas virreinales, tanto de caballete como murales, fueron resueltos en la práctica cotidiana por artistas y restauradores empíricos hasta 1955, cuando fue creado el Laboratorio de Restauración de Obras Artísticas, dentro de la estructura administrativa de la Escuela de Diseño y Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes. Este laboratorio, pensado como una escuela y como centro de restauración al mismo tiempo, formaría por primera vez a grupos de especialistas, ya considerados de manera separada a los artistas plásticos, con lo que cambiaría el estatus de su profesión. El Laboratorio de Restauración de Obras Artísticas tuvo su primera sede en el edificio de La Ciudadela –que actualmente ocupa la Biblioteca de México “José Vasconcelos”–. Allí se impartió el primer programa de la carrera técnica en restauración de América Latina, donde los estudiantes egresaban con el título de “conservador auxiliar”. El plan de estudios tenía un carácter interdisciplinario y transitaba entre la formación teórica y la práctica, incluía las materias de química, historia del arte, técnicas artísticas, dibujo, métodos de conservación, documentación y archivo.²⁹

28 Documento del Archivo de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Exp. *Actopan*, Leg. 1, Obras de Restauración 1930-1941, s. p., inédito.

29 Leticia López Orozco. “El patrimonio artístico y las voluntades de la conservación: CENCROPAM”, en: *CENCROPAM 50 años de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble: inicios, retos y desafíos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014, p. 105.



Figura 5. Juan Correa, *El niño Jesús con ángeles músicos*, segunda mitad siglo XVII, óleo sobre tela, 76 x 143,5 cm. México, Museo Nacional de Arte. Foto: Pedro Ángeles, DR, Archivo fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Uno de los profesores del citado laboratorio, Guillermo Sánchez Lemus, fue un artista de la Escuela Nacional de Bellas Artes formado en Europa como restaurador con especialidad en pintura. Regresó de Roma en 1953 y se encargó de dirigir la intervención de los frescos de Orozco, en el Hospicio Cabañas, y de los murales de Diego Rivera, en Chapingo y en la Secretaría de Educación Pública³⁰ Con la supervisión de Sánchez Lemus, entre 1960 y 1964 fueron restauradas numerosas piezas pertenecientes a la Pinacoteca Virreinal de México, entre ellas, *El niño Jesús con ángeles músicos*, de Juan Correa (figura 5).³¹

30 Raquel Tíbol. *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia documental*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [en línea]. Consultado en marzo de 2016.

31 María Teresa Suárez. "El niño Jesús con ángeles músicos". *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España, Tomo II, op. cit.*, p. 193.

Sánchez Lemus se convirtió en el primer director del Centro Nacional de Obras Artísticas, institución de carácter nacional que sustituyó en 1963 al Laboratorio de Restauración de Obras Artísticas. Aun cuando perseguía los mismo objetivos, ya desde el nombre se advierte que la perspectiva de esta nueva institución era la de centralizar la actividad del campo y darle mayor espacio a la dependencia para realizar sus tareas. El centro se abrió en la calle Río Rhin, en la colonia Cuauhtémoc de la Ciudad de México, y comenzó como un centro formativo, con modernos laboratorios equipados para realizar estudios de técnica pictórica y el diagnóstico del estado de conservación de las pinturas mediante radiología y fotografía con luces especiales. Además, contaba con un laboratorio de química especializado, donde se llevaban a cabo procesos como el fijado de las capas pictóricas y el reentelado, y equipamiento para la intervención de las pinturas, como mesas calientes con succión para hacer vacío y microscopios estereoscópicos. El Centro fue pensado para albergar amplios talleres donde tuviera lugar la intervención directa de las piezas, inclusive las de gran formato.³²

En el Centro Nacional de Obras Artísticas se impartió la carrera técnica de restauración hasta el año de 1973 y, al mismo tiempo, se llevaron a cabo importantes trabajos de conservación y restauración del patrimonio mexicano, como fue la restauración del enorme lienzo flamenco del siglo XVII, atribuido a Hendrick van Valen, conocido con el título de *Don Juan de Austria dando las gracias a la Virgen por la Victoria en la batalla de Lepanto* –hoy en el acervo del Museo Nacional de San Carlos–; la consolidación del mural de Sofía Bassi en una celda de la antigua prisión municipal del Puerto de Acapulco; la intervención de los murales de Orozco en Veracruz, de Juan O’Gorman en la Biblioteca Bartolomé de las Casas y de Roberto Montenegro en la Escuela Benito Juárez, por mencionar solo algunos. Las razones de la clausura del centro formativo perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes han sido explicadas en el contexto de la crisis económica y política que experimentó el país en la década de 1970, después de la matanza de Tlatelolco, durante el gobierno populista de Luis Echeverría Álvarez.³³

Lo cierto es que la Secretaría de Educación Pública contaba con un organigrama opaco y muy complejo, desde el momento mismo de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1946. La institución había

32 Hugo Arciniega Ávila. “La conservación del patrimonio artístico: una labor interdisciplinaria”, en: *CENCROPAM 50 años de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble: inicios, retos y desafíos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014, p. 91.

33 Leticia López Orozco. “El patrimonio artístico y las voluntades de la conservación: CENCROPAM”, *op. cit.*, pp. 108-110.

sido concebida para llevar a cabo la misión de preservar el patrimonio artístico de la nación, separándolo así del patrimonio histórico y arqueológico. Parece que detrás de estas consideraciones operaba una gran preocupación por la legislación vigente, la Ley sobre protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas y lugares de belleza natural, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 19 de enero de 1934, en la que solamente se protegían los monumentos históricos y arqueológicos. Después de 1973, en la estructura del Instituto Nacional de Bellas Artes continuó en operaciones el centro de conservación y, en 1993, recibió el nombre con el que se conoce actualmente: Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, cuyo objetivo ha sido:

salvaguardar, restaurar, conservar y proteger las obras y objetos que constituyen en conjunto el patrimonio artístico de México en cuanto a pinturas, esculturas, libros, planos, murales y muebles entre otros, pertenecientes a los museos e instancias que integran al Instituto.³⁴

La separación de funciones entre los institutos de Antropología e Historia, por un lado, y el de Bellas Artes, por otro, provocó que algunos años más tarde se tomara la decisión de mantener una sola escuela de conservación y restauración de nivel superior, bajo la responsabilidad absoluta del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Otra vez, resultado de una visión centralista de la educación y de la misión del Estado respecto a la protección del patrimonio.

La historia de la fundación de los cursos profesionales de restauración dentro del Instituto Nacional de Antropología e Historia no es sencilla de reseñar, y se puede afirmar que, al principio, estuvo íntimamente ligada con las actividades del Centro Nacional de Obras Artísticas. Todo comenzó en 1961, cuando gracias al impulso de Manuel del Castillo Negrete, perito en pintura colonial, fue fundado el Departamento de Conservación de Murales en el ex convento de Culhuacán.³⁵ El objetivo de esta dependencia era la intervención de las pinturas murales desprendidas de los monumentos arqueológicos e históricos, productos tanto de excavaciones como de iniciativas de rescate y salvaguarda. Dos años más tarde, Manuel

34 Dionisio Zavaleta López. "La competencia normativa del Estado frente a la conservación del patrimonio nacional", en: *CENROPAM 50 años de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble: inicios, retos y desafíos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014, p. 59.

35 Sobre la trayectoria de Manuel del Castillo Negrete, ver Salomón García Castillo. "Manuel del Castillo Negrete Gurza", *Hacer voz. Boletín de la CNCPC: Fototeca, Archivo y Biblioteca* 1, junio, 2014, pp. 7-8 [en línea]. Consultado en marzo de 2016 en <http://conservacion.inah.gov.mx/publicaciones/wp-content/uploads/2015/10/Hacervoz1.pdf>.

del Castillo Negrete consiguió todo el apoyo del Instituto Nacional de Antropología e Historia para que el Departamento de Conservación de Murales se convirtiera en el Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Artístico, centro que ocupó las dependencias del actual Museo del Carmen, en San Ángel, de 1963 hasta 1965. Ambos departamentos fueron el antecedente directo para la creación del Centro de Estudios para la Conservación de Bienes Culturales “Paul Coremans”, la primera escuela de conservación y restauración del patrimonio cultural en México de nivel universitario. El doctor Dávalos Hurtado, entonces director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, consiguió que les fuera asignado un bello terreno aledaño al ex convento de la Orden de San Diego, en Churubusco, al sur de la Ciudad de México. Fue inaugurado el 28 de enero de 1966.

En el marco de las gestiones administrativas de Del Castillo Negrete, y en estrecha relación con las experiencias de los restauradores del Centro Nacional de Obras Artísticas, como Guillermo Sánchez Lemus, que se formó en Roma y seguramente mantenía contacto con especialistas vinculados con las instituciones encargadas de la conservación del patrimonio, y en específico con el Istituto Centrale del Restauro, los primeros cursos de especialización en conservación de pintura mural fueron impartidos por el italiano Leonetto Tintori. Este fue invitado a México en 1964 para colaborar con la evaluación de las condiciones de conservación del templo de las pinturas mayas de Bonampak. Tintori, junto con su ayudante Walter Benelli, enseñó en México las técnicas de desprendimiento por el método de *strappo*.³⁶ Durante su visita, dio su punto de vista a proyectos como el de desprendimiento y restauración de los frescos de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública, así como el de los murales mexicas con representaciones del dios Tláloc, que habían sido descubiertos en el Centro Histórico de la Ciudad de México.³⁷

Así, durante las décadas de 1960 y 1970, fueron invitados al país profesores y profesionales de la conservación y la restauración con renombrada trayectoria, quienes impartieron los cursos formativos y de especialización para los restauradores mexicanos. Las clases reunían tanto a estudiantes del Centro Nacional de Obras Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes como a los del Centro “Paul Coremans”, perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia. Una buena parte del financiamiento de estos cursos derivó del acuerdo firmado en 1971 entre

36 Leticia López Orozco. “El patrimonio artístico y las voluntades de la conservación: CENCROPAM”, *op. cit.*, p. 106.

37 Eduardo Matos Moctezuma. “El adoratorio decorado de las calles de Argentina”, en: *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 17. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1965, p. 131.

el gobierno de México y la Organización de Estados Americanos (OEA) dentro de su Programa Regional de Desarrollo Cultural en el Continente. Gracias a ello, se contó con la posibilidad de tener becarios procedentes de todos los países miembros de la OEA.³⁸

Entre los profesores que impartieron cursos en esa época figuran: Sheldon y Caroline Keck (1966); José María Cabrera (1966); Richard D. Buck (1966); Paolo Mora (1966 y 1968); Laura Mora (1966 y 1968); Mihailó Vunyac (1967); George Messens (1967, 1968 y 1969); Johannes Taubert (1969); Paul Philippot (1969); Françoise Fleider (1970); Emerenziana Vacaro (1970); Paul Philippot (1970); Agnes Ballestrem (1970 y 1972); Harold Barker (1971); P. J. de Henau (1972); Seymour Z. Lewin (1972); Hanz Foramiti (1972) y Nathan Stolow (1978).³⁹

En 1967, Manuel del Castillo Negrete impulsó la firma de un convenio de cooperación internacional entre México y la UNESCO, para la creación del Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales, Centro "Paul Coremans", destinado a la formación de alumnos durante los diez años que duró el convenio, hasta 1977.

El Centro "Paul Coremans" contaba con salones de clase, laboratorios de física y química, rayos X y fotografía, así como los talleres para la restauración de pinturas, cerámica, metales, papel, textiles, mural y escultura. El espacio tenía también una biblioteca y una fototeca, además de las oficinas administrativas. El plan de estudios, que fue pensado como para una carrera universitaria, abarcaba las materias de Historia del arte en México, Historia general del arte, Teoría y técnicas de conservación, Física y química aplicadas, Fotografía y técnicas de Laboratorio. De hecho, se constituyó como la primera carrera en el mundo con nivel de licenciatura y tenía una duración de cuatro años. También existía la opción de especialidad técnica, que contemplaba un programa de dos años enfocado solamente a un tipo de material.⁴⁰

La carrera de restauración alcanzó reconocimiento por parte de la Dirección General de Profesiones de la Secretaría de Educación Pública en 1977 y dos años más tarde, recibió el nombre que lleva actualmente: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel

38 Guillaume Lamontagne. *La cultura en la Organización de los Estados Americanos. Una retrospectiva (1889-2013)*. Organización de los Estados Americanos, 2013, p. 22 [en línea]. Consultado en marzo de 2016 en <http://scm.oas.org/pdfs/2013/CIDI03965S.pdf>.

39 Agustín Espinosa Chávez. *La restauración aspectos teóricos e históricos*, tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete". México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981, inédito, pp. 94-96.

40 Sergio Arturo Montero. "Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía", en Julio César Olivé Negrete (coord.): *INAH, una historia, vol. I*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995, p. 350.

del Castillo Negrete”. La formación de los profesionales de esta disciplina integra una visión basada en el estudio interdisciplinario y la aplicación de metodologías científicas para el tratamiento del patrimonio cultural. Considero importante destacar el impulso que dieron al área dos personajes involucrados con la escuela de Churubusco desde sus años de creación: los profesores Sergio Arturo Montero y Jaime Cama Villafranca. Ambos adquirieron sus conocimientos en conservación y restauración de pinturas en Europa, el primero en la Escuela Superior de Artes Plásticas de Bratislava y el segundo en París y en el ICCROM, en Roma.

Hacia 1970, se separó el Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural de la escuela de restauración –entonces Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales, según se ha expuesto arriba–. Jaime Cama Villafranca quedó al frente del Departamento –hoy Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural– y Carlos Chanfón Olmos al frente de la escuela. Durante este período, las áreas que antes estaban integradas en un solo espacio tuvieron que hacer frente a las presiones e intereses derivadas de la separación. Se creó una jefatura para coordinar el trabajo de intervención que llevaban a cabo los talleres del Departamento, cuya finalidad era afrontar las necesidades de conservación y restauración de los acervos nacionales y de las obras en manos de las comunidades mexicanas que pedían ayuda al Instituto Nacional de Antropología e Historia. El desarrollo de la institución aprovechó la inercia de su momento de creación y el impulso que habían dado los apoyos de la UNESCO y la OEA. Hacia 1977, se perdió el vínculo con los organismos internacionales y comenzaron a gestarse proyectos propiamente mexicanos, tanto de investigación como de conservación y restauración, dirigidos a solventar las problemáticas de conservación del patrimonio nacional.⁴¹

En 1972, entró en vigor la Ley federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticas e históricas –aún vigente–, que en su capítulo tercero ofrece las definiciones de monumentos arqueológicos, artísticos e históricos y se disponen las instancias encargadas de su protección. El art. 33 define los monumentos artísticos como “los bienes muebles e inmuebles que revistan valor estético relevante”, mientras que el art. 35 dice: “Son monumentos históricos os bienes vinculados con la historia de la nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica en el país, en los términos de la declaratoria respectiva o por determinación de la ley”.⁴² A partir de ello, se ha considerado a la pintura novohispana como

41 Elsa Minerva Arroyo Lemus. *Pintura novohispana. Conservación y restauración en el INAH: 1961-2004*, op. cit., pp. 104-126.

42 Diario Oficial de la Federación. “Ley federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticos e históricos”. 6 de mayo de 1972 [en línea]. Consultado en marzo de 2016 en <http://www.diputados>.

monumento histórico, y su cuidado, estudio, catalogación, difusión, preservación y restauración recae en manos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Sin embargo, la normativa es bastante amplia, y en los casos en que este tipo de pintura se conserva en recintos dedicados al arte, y por ello, bajo responsabilidad del Instituto Nacional de Bellas Artes, es el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble el que se encarga de su intervención.

CONSIDERACIONES FINALES: LOS AÑOS RECIENTES

Cuando analicé el desarrollo de la restauración de la pintura novohispana en el marco del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y del establecimiento de la carrera profesional, identifiqué cuatro etapas diferenciadas de acuerdo a los principios, los procesos y las consideraciones éticas en torno al proceder de la disciplina.⁴³ La primera etapa, de 1961 a 1973, se caracterizó por la formación de los primeros egresados de la licenciatura y la experimentación directa en obra con el fin de perfeccionar los protocolos de tratamiento y mejorar las habilidades técnicas de los profesionales. En este período se observó un auge del empleo del método de reentelado holandés (cera-resina) y fue común la eliminación de bastidores originales y la ejecución de limpiezas totales de los barnices. Había un conocimiento incipiente sobre la técnica de manufactura y el comportamiento de los materiales constitutivos de las pinturas novohispanas.

En la segunda etapa, ocurrida entre 1973 y 1988, tuvo lugar un aumento en la producción de obra restaurada y se intervinieron principalmente las piezas de los museos nacionales o regionales, es decir, las colecciones a resguardo del Estado mexicano. En ese momento, se introdujeron los nuevos materiales sintéticos para la conservación. Por ejemplo, comenzaron a usarse el Paraloid B72 (adhesivo acrílico), para el fijado de las capas pictóricas y como aglutinante en pastas y pinturas de reintegración, y el Mowilith DM1G y DM4 (acetato de polivinilo), para la realización de reentelados transparentes. La gran cantidad de piezas restauradas tuvo como resultado un perfil más técnico de la disciplina, pues no había tiempo suficiente para realizar investigaciones histórico-artísticas o la caracterización tecnológica de las piezas, mucho menos de sus procesos de alteración. Por ello, muchas pinturas cuya conservación representaba un reto y requería de investigación interdisciplinaria se fueron quedando en los talleres como muestras rezagadas. Tal fue el caso de las tablas extraídas de

gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131_280115.pdf.

43 Elsa Minerva Arroyo Lemus. *Pintura novohispana. Conservación y restauración en el INAH: 1961-2004*, op. cit., pp. 161-228.

los ex conventos agustinos de Acolman y Epazoyucan, así como el cuadro *San Antonio de Padua*, óleo sobre tabla de grandes dimensiones firmado por Luis Juárez, que esperó muchos años para ser intervenido.

La tercera etapa, que corrió de 1989 a 1994, fue testigo de una serie de investigaciones en el área científica, realizadas sobre todo como tesis de licenciatura por los alumnos de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía –en Churubusco–, a partir de las cuales se establecieron algunos métodos alternativos para el tratamiento de las pinturas, como fue el caso de los reentelados a “la gacha”, en los que se usa un adhesivo de engrudo de harina que sirve para unir el nuevo lienzo por el reverso de la pintura sin infiltrarse en las capas pictóricas originales. El campo tuvo un impulso en este período gracias al curso “Actualización para América Latina. Seminario taller de conservación de pinturas sobre tela”, que fue realizado en colaboración con el Instituto Getty en 1987. Derivado de ello, se observó la introducción de otros métodos de trabajo, como las bandas perimetrales y el uso de nuevos materiales como el BEVA⁴⁴ (adhesivo y consolidante) y los geles para la eliminación de los barnices envejecidos.

La última etapa se definió entre 1995 y 2005, cuando se dieron los primeros casos de intervención de pinturas novohispanas basados en estudios interdisciplinarios y para los que además se tenía en consideración a los responsables o usuarios de las piezas, ya fueran museos o comunidades. Fue significativo el caso de *La adoración de Santiago a la Virgen del Pilar*, obra de Gaspar Conrado perteneciente a la catedral de Puebla, que constituyó, sin duda, el primer ejemplo de colaboración e investigación interdisciplinaria, además de haber sido objeto de una publicación académica –notable, pues lamentablemente son escasas las publicaciones de este tipo–.⁴⁴

La realidad es que dentro de los centros de conservación, tanto del Instituto Nacional de Antropología e Historia como del Instituto Nacional de Bellas Artes, la conservación de la pintura novohispana opera en gran medida como una práctica más bien empírica y gremial, llena de secretos y recetas, que confía sobremanera en la capacidad técnica y en la habilidad manual de los restauradores. Son pocos los casos en los que se discute el tipo, nivel, principios y objetivos de los tratamientos; escasas también las oportunidades de reunir un grupo de profesionales de diversas disciplinas que contribuyan a tomar las mejores decisiones para las pinturas y, mucho menos, los trabajos que se soportan sobre

44 Lilita Giorguli Chávez y Javier Vázquez Negrete. “La importancia de la investigación interdisciplinaria en la intervención de restauración en pintura de caballete. El caso de la pintura *La adoración de Santiago a la Virgen del Pilar*”, *Historia del arte y restauración. 7º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 155-160.

investigaciones en profundidad para conocer mejor la historia, el significado de la imagen y la tecnología artística de los cuadros. La mayor parte de las intervenciones está dirigida a resolver problemas prácticos relacionados, por ejemplo, con la integración de la pieza en un guion curatorial, con la reapertura de un acervo al público o, bien, con cuestiones de mantenimiento y salvaguarda ante sucesos fortuitos como golpes, caídas, daños como consecuencia de la adecuación al espacio de exhibición o de almacenamiento, manipulaciones riesgosas, intervenciones de restauradores no profesionales y muchas otras contrariedades vinculadas con la negligencia humana. Por la falta de investigación aplicada, hoy todavía no contamos con un panorama completo sobre la técnica de la pintura novohispana, ni con los estudios científicos aplicados a este campo que permitirían conocer cuestiones como el tipo de soportes que preferían los artífices según regiones o áreas geográficas, el posible uso de tierras locales en las preparaciones de los cuadros o de materiales nativos, como la cochinilla, el índigo y el palo de Brasil, empleados para preparar las lacas usadas en las pinturas, la distribución geográfica de los pigmentos explotados en las minas mexicanas, la presencia de aceites o aglutinantes derivados de plantas y semillas nativas, las rutas de comercio de los pigmentos desde y hacia la Nueva España, por mencionar solo algunas. Ni siquiera se han estudiado en profundidad las técnicas particulares de los artistas más destacados, ni trazado los métodos de trabajo de los obradores o las pervivencias de las prácticas pictóricas dentro de los linajes artísticos bien reconocidos. No creo equivocarme al afirmar que la investigación aplicada al conocimiento de la pintura virreinal se realiza, sobre todo, en los proyectos de tesis de los alumnos de licenciatura. Por eso, el futuro parece prometedor, considerando que actualmente, además de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, hay otros centros que imparten esta licenciatura en México: la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, que pertenece a la Secretaría de Educación del gobierno de Jalisco, la Unidad del Hábitat, de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, y la Universidad Autónoma de Querétaro, cuya Facultad de Bellas Artes ofrece la Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles.

DOSSIER / ARTÍCULO

Barrio, Néstor (2016). "Una breve historia de la restauración de las artes plásticas en la Argentina (1880-2004)", *TAREA*, 3 (3), pp. 38-54.

RESUMEN

La historia de la restauración de las artes plásticas en la Argentina posee escasos antecedentes debidamente documentados. Es alrededor de la actividad de los primeros coleccionistas y de los museos, donde pueden rastrearse las primeras informaciones. A pesar del notable desarrollo cultural en las primeras décadas del siglo XX, el país no aprovechó aquellas circunstancias favorables para instaurar un programa pionero, en América Latina, de preservación del patrimonio sobre bases científicas. Recién en 1956, con Juan Corradini en el Museo Nacional de Bellas Artes, se inaugura el primer taller de restauración con métodos actualizados. La edición de los catálogos razonados del Patrimonio Artístico Nacional de la Academia Nacional de Bellas Artes, a cargo de Héctor Schenone, sentó las bases para la creación de la Fundación Tarea, en 1987, en asociación con la Fundación Antorchas. Tarea fue la primera institución sólidamente organizada, donde se concretó el trabajo interdisciplinario entre la restauración, la historia del arte y las ciencias naturales. Las investigaciones de Alicia Seldes sobre los pigmentos de la pintura colonial andina hicieron florecer los estudios sobre la historia del arte latinoamericano. Gracias a la visión y generosidad de José Emilio Burucúa, la Universidad Nacional de San Martín ganó la licitación internacional promovida por la Fundación Antorchas en 2004, para adjudicar el Taller Tarea. A partir de este hito fundamental, la conservación del patrimonio se insertó como disciplina académica en el ámbito universitario, confirmada anteriormente en el año 2000, con la creación de la primera carrera de grado de restauración, en el Instituto Universitario Nacional de Arte –actualmente Universidad Nacional de las Artes (UNA)–.

Palabras clave: *Restauración, conservación, historia del arte, coleccionismo, museos, artes plásticas, patrimonio cultural, universidades.*

ABSTRACT

The history of the restoration of the visual arts in Argentina counts with a poorly documented background. The birth of this practice can be traced back to the activity of collectors and museums. Despite the notable cultural development in the early twentieth century, the country did not seize the opportunity to establish what could have been a pioneering program in Latin American concerning the preservation of heritage based on scientific grounds. Only in 1956, did Juan Corradini at the Museo Nacional de Bellas Artes open the first restoration studio that embraced updated methods and techniques. The catalogues raisonné of the Academia Nacional de Bellas Artes' national artistic heritage, edited by Hector Schenone, laid the foundation for the creation of the Fundación Tarea in 1987, in partnership with the Fundación Antorchas. Tarea was the first solidly organized institution that embraced an interdisciplinary approach which involved restoration, art history, and natural science. Alicia Seldes' research on pigments contained in Andean colonial painting made the studies in Latin American art history flourish. Thanks to the vision and generosity of José Emilio Burucúa, in 2004 the Universidad Nacional de San Martín won the international tender presented by the Fundación Antorchas. Since this milestone and together with the creation of the first university degree in restoration at the Instituto Universitario Nacional de Arte in 2000, heritage conservation has been inserted as a discipline into the academic university sphere.

Key words: *Restoration, conservation, art history, collecting, museums, works of art, cultural heritage, universities.*

Fecha de recepción: 9 de diciembre de 2014

Fecha de aprobación: 20 de abril de 2015

UNA BREVE HISTORIA DE LA RESTAURACIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN LA ARGENTINA (1880-2004)

Néstor Barrio

INTRODUCCIÓN

Entendemos por restauración de las artes plásticas las tareas de preservación e intervención sobre objetos artísticos tales como la pintura de caballete, la escultura en general, la escultura policromada en madera, el mobiliario, el arte del retablo, el dibujo, el grabado y, en general, las artes gráficas sobre papel. Por razones de afinidad cultural, se incluye tradicionalmente en este sector la pintura mural. También se consideran relacionadas al ejercicio de la profesión las tareas de restauración conectadas con un amplio grupo de objetos decorativos y de interés histórico derivados de la orfebrería, las artes del fuego, la cerámica y los textiles, entre otros. Esta relación híbrida y heterogénea proviene de la convencional designación de “antigüedades”, término que involucraba a los objetos de interés museográfico y que, indistintamente, formaban parte de los antiguos gabinetes de curiosidades, o *Wunderkammern*. Existen, desde luego, áreas y especialidades donde los quehaceres y conocimientos se complementan y superponen, como la salvaguardia de archivos, fotografías, libros, dibujos y grabados; o la conservación de colecciones de historia natural y de materiales etnográficos, por citar los más importantes. A pesar de que las ciencias asociadas a la

preservación reconocen ámbitos y problemáticas identificados con criterios más generales –como sustancias orgánicas e inorgánicas–, en la práctica persiste la clasificación por especialidades de acuerdo a los materiales característicos (papel, metales, textiles, piedra, madera, cuero, etcétera).

La restauración arquitectónica y monumental, por el contrario, debe considerarse un caso aparte, ya que posee –desde hace tiempo–, sus propios espacios de discusión, especialistas y publicaciones claramente diferenciadas, además de un desarrollo sistemático y documentado. José E. Burucúa ha descripto con toda franqueza esta situación de asimetría y mayor preponderancia:

Solo los arquitectos, quizás por su proximidad a algo tan indiscutidamente “serio” como la historia social de las ciudades y los compromisos económicos, con los cuales sus obras han pesado por generaciones sobre pueblos y naciones enteras, podían aspirar a ser admitidos en las discusiones y los debates generales que congregaban a los historiadores de las especialidades consideradas más robustas, más sólidas, debido a que ellas trataban ora cuestiones trascendentes de la política, ora asuntos cuantificables de la demografía, de las actividades productivas y de la organización social.¹

En la esfera de la arqueología y la paleontología, por citar otro caso, la conservación de las colecciones era ejercida ocasionalmente por los mismos científicos, por ignotos funcionarios de los museos o por los llamados “preparadores” que, en general, eran taxidermistas, especializados en especímenes de historia natural. Históricamente, la actividad de la preservación fue llevada a cabo con un gran vacío de conocimientos de conservación empleando –la mayoría de las veces– herramientas rústicas e inapropiadas, con vistas a elementales trabajos de presentación y reparación artesanal. A pesar del indudable avance que tuvieron las técnicas de excavación en los últimos cincuenta años, los estándares de conservación para los materiales excavados apenas recibieron atención, y solo en las décadas recientes se advirtió la necesidad de integrar al conservador.²

Como sucedió en Europa y en los Estados Unidos, es alrededor de los museos donde pueden rastrearse las primeras noticias que nos permiten suponer la existencia de estos incipientes especialistas. El hecho de constituirse en instituciones oficiales dedicadas al estudio, la difusión y la preservación del patrimonio, los obligó a asumir la responsabilidad de resguardar y administrar bienes públicos y, con ello, a producir

1 José E. Burucúa. “Historiografía del arte e historia”, en AA. VV.: *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Vol. 1. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 11.

2 Ver Nicholas P. Staley Price (ed.). *Conservation on Archaeological Excavations*. Rome, ICCROM, 1995, y J. M. Cronyn. *The Elements of Archaeological Conservation*. London, Routledge, 1990.

eventualmente registros y documentos que pueden servirnos de referencia. Como es bien conocido, la historia de nuestros museos está directamente relacionada con el coleccionismo. Una síntesis del escenario de las artes plásticas entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, descrita por María Isabel Baldasarre, nos ilustra sobre las condiciones y acontecimientos del ambiente cultural de Buenos Aires:

Son estos los años en que comienzan a formarse las agrupaciones y sociedades de artistas. Se organizan las primeras exposiciones de arte argentino y llegan los primeros conjuntos de arte extranjero que se exhiben en locales improvisados. El Estado incluye a las bellas artes dentro de sus exposiciones industriales y en los envíos argentinos y al exterior, al tiempo que escritores y periodistas empiezan a ocuparse de las obras de arte, fundamentalmente en las columnas de la prensa escrita. Se crea el Museo Nacional de Bellas Artes (1895), la Escuela de Dibujo y Pintura de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes se nacionaliza como Academia (1905), años después se incluye el Salón Nacional (1911), aparecen las revistas específicamente dedicadas a las artes plásticas y ya a principios del siglo XX es posible encontrar una decena de galerías artísticas o salones que venden obras de arte.³

En su interesante contribución acerca de la escultura francesa en Buenos Aires, Ana María Telesca da cuenta de la magnitud y relieve de las colecciones de escultura en bronce, numismática y objetos decorativos, que competían en importancia con las de pintura. La llegada de ingenieros, dibujantes, pintores, miniaturistas, impresores y fotógrafos revela las exigencias y el proceso de transformación de la sociedad colonial ganadera que buscaba revestirse de una nueva identidad europea y cosmopolita:

A partir de la década de 1870, se produjo en Buenos Aires una activa importación de pinturas, esculturas, muebles, bronce, alfombras y aun curiosidades. Entre los principales introductores de esos objetos se contaban los hermanos Héctor y Juan Cruz Varela, en especial el segundo (1840-1908). Todos los años hacían remates anunciados y comentados en la prensa.⁴

Más que ningún otro país de la región, la Argentina tuvo los hombres, las circunstancias favorables y la organización institucional para desarrollar un programa pionero de preservación del patrimonio sobre bases científicas. Ese adelanto potencial –solo alcanzado en los museos de ciencias– corría paralelo al notable desarrollo cultural que había alcanzado la

3 María I. Baldasarre. *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006, p. 14.

4 Ana M. Telesca. "El coleccionismo, la escultura francesa en Buenos Aires y el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes", en: *Rodin en Buenos Aires*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2001, p. 93.

nación entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Según lo describió José Antonio Pérez Gollán:

En ese contexto, los miembros de la elite gobernante, la llamada generación del ochenta, que llevó a cabo una modernización radical de la sociedad, tenían la certidumbre de ser los custodios de la tradición esencial de la nacionalidad. La visión histórica forjada por los Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López sostenía que la nación se había constituido por obra de las clases ilustradas liberales, que lograron imponer, a una población atrasada, un sistema institucional semejante al de los países más civilizados. Según este pensamiento, los procesos sociales que habían conducido al federalismo y a la participación política de los sectores populares implicaban el riesgo de que la historia argentina se apartara del recto camino que debía seguir. Por ello, los grupos ilustrados se asignaban la misión de encauzar las fuerzas sociales dentro de los estrictos marcos institucionales de la civilización.⁵

Muy escuetamente citamos algunos ejemplos para ilustrar el contexto en que se desenvolvía la sociedad argentina, cuáles eran sus intereses en materia cultural y, sobre todo, cómo esas realizaciones se combinaban entre sí para construir un escenario coherente para el desarrollo de las ciencias, los museos y la investigación de las artes.

♦ En 1877 se funda el Museo Antropológico y Arqueológico de Buenos Aires –luego Museo de La Plata (1884)–, a partir de las colecciones donadas por Francisco P. Moreno. El nuevo edificio abrió sus puertas al público en 1889 y, un año después, ya famoso en el mundo entero, atrajo a calificados investigadores y científicos que colaboraron en su crecimiento y expansión.

♦ En 1895 se funda el Museo Nacional de Bellas Artes.⁶

♦ En 1904 se funda el Museo Etnográfico “Juan Bautista Ambrosetti”, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). El acontecimiento implicó, por primera vez en Sudamérica, la homologación de la independencia de la antropología de las ciencias naturales.

♦ En 1922 se crea la carrera de Técnico para el Servicio de Museos, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. No solamente fue la primera del país y de Sudamérica, sino que aparece como un claro ejemplo de la necesidad de dotar técnicos especializados para los museos.

♦ Un dato poco conocido y demostrativo de la situación de aquellos años es que en la fundación del Laboratorio del Museo del Louvre, ocurrida

5 J. A. Pérez Gollán. “Mr. Ward en Buenos Aires. Los museos y el proyecto de Nación a fines del siglo XIX”, *Ciencia Hoy*, Vol. 5, Nº 28. Disponible en: <http://www.cienciahoy.org.ar/ch/hoy28/mrward01.htm>.

6 Ver Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

el 14 de octubre de 1931, estuvieron directamente involucrados dos médicos argentinos. Su principal impulsor y mecenas, el doctor Fernando Pérez, embajador argentino en Francia, y el doctor Carlos Mainini, profesor de la Facultad de Medicina de la UBA. El Instituto Pérez-Mainini –primer nombre del laboratorio–, situado en el ala Flora, del Louvre, contaba con un taller de fotografía y estaba destinado al estudio científico de pinturas y obras de arte que formaban parte de las colecciones nacionales francesas. Permaneció bajo la dirección de Pérez hasta su muerte en 1935.⁷

♦ El 28 de abril de 1938 se crea y se confirma por la Ley N° 12.665, la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos –luego se agregó “y de Lugares Históricos”–. Correspondía a la Comisión, entre otras cosas, clasificar y formular la lista de los monumentos históricos del país y reglamentar su cuidado y preservación.⁸

Hacia los años treinta comenzó un proceso completamente nuevo, como fue la revalorización del llamado arte primitivo, gracias a la poderosa influencia del cubismo y las vanguardias europeas de la época. Esta transformación coincidió con el ocaso del mercado de bienes científicos, que había nutrido a los museos argentinos y fomentó la consolidación del mercado de arte africano y prehispánico en Europa y los Estados Unidos. Por otra parte, con la declinación de los ideales de la generación del ochenta, el agotamiento del modelo se hizo evidente. Citando nuevamente a Pérez Gollán:

En todo el mundo –incluida la Argentina–, los museos de ciencias, al desdibujarse su papel social como instituciones que otorgaban legitimidad al orden vigente perdieron el lugar simbólico que tenían para el público, como catedrales de la ciencia, y se fueron transformando en reductos cerrados del mundo académico.⁹

RESTAURACIÓN DE LAS ARTES PLÁSTICAS

Circunscriptos, entonces, a la historia de la conservación y restauración de las artes plásticas en la Argentina, tropezamos con considerables escollos, ya que presenta un contenido escasamente documentado. No existe

7 Ver http://www.c2rmf.fr/pages/page_id18165_u112.htm. Consultado el 18 de abril de 2013.

8 Nora Pagano. “La cultura histórica argentina en una perspectiva comparada. La gestión de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares Históricos durante las décadas de 1940 y 1990”, *Tarea. Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural*, Año 1, septiembre, 2014, pp. 43-58.

9 José A. Pérez Gollán. “Mr. Ward en Buenos Aires. Los museos y el proyecto de Nación a fines del siglo XIX”, *op. cit.*

a la fecha alguna contribución reconocida que trate los antecedentes y el desarrollo de esta actividad en nuestro país.

Aunque las crónicas no lo mencionan, no es difícil imaginar que las circunstancias cuadraban, perfectamente, para la subsistencia de aquellos que atendiesen el cuidado y preservación de las colecciones particulares. Los primeros coleccionistas y *marchands* seguramente debieron contratar los servicios de artistas o artesanos aficionados, de quienes, como es lógico, no se conocen mayores datos. Los criterios de intervención, si existían como tales, no podían sino responder a ocultar los desperfectos y accidentes. La época coincide también con la extendida moda del tono de galería, pátina o velo amarillento, que amortiguaba la “crudeza de los colores” colaborando con la visión romántica de la antigüedad. Imaginamos la actuación de unos pocos practicantes que trabajaron aislados, sin códigos ni intercambio, ni supervisión alguna. Como es habitual en todo el mundo, las casas de fabricación de marcos para cuadros ofrecían servicios de restauración, y es por allí donde se podrían investigar algunos antecedentes.

Durante aquellos años, la restauración se ejercía en forma autodidáctica, y el oficio de restaurador no se diferenciaba del de los pintores. Un caso muy representativo es, sin duda, el de Fidencio Alabes (Zaragoza, 1863), uno de los pintores más sólidos que emigraron en aquella época, ya que su formación transcurrió en la Real Academia de San Fernando de Madrid.¹⁰ Alabes firmó restauraciones en el reverso de varias obras del Museo Histórico Nacional. Deducimos también que muchos cuadros y esculturas importadas ya habían sido intervenidas en Europa antes de su adquisición, considerando que la mayoría –sino todas– eran ofrecidas en los mercados de arte de París, Roma o Madrid.

El libro de Jorge Saavedra Méndez publicado en 1945¹¹ es, hasta donde sabemos, la primera obra de divulgación masiva originada en el país que trataba sobre aspectos específicos de conservación y restauración de obras de arte. Sin duda, refleja la existencia de un público interesado en aquella incipiente literatura, que interactuaba en un mercado atendido por anticuarios y galerías, donde se ofrecían –sobre todo– gran variedad de objetos decorativos. Del autor poseemos escasa información, salvo la edición de 1947 de una monografía con ilustraciones sobre cerámica.¹²

10 Ana M. Fernández García. *Arte y emigración: la pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997.

11 Jorge Saavedra Méndez. *Conservación y restauración de antigüedades y obras de arte*. Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1945.

12 Jorge Saavedra Méndez. *Enciclopedia gráfica de la cerámica*. Dos Volúmenes. Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1947.

Que el ambiente cultural había alcanzado signos de madurez y cierto refinamiento, lo prueban los títulos surgidos de la importante industria editorial argentina, que también servía al resto de Latinoamérica. Las primeras ediciones en español de algunas obras fundamentales de la preceptiva de las artes plásticas se publican en Buenos Aires durante esos mismos años. A Mario Pittaluga se debe la primera versión en español de *El Tratado de la Pintura de Leonardo Da Vinci*.¹³ Con traducción de Ricardo Resta, se publica la primera edición en nuestro idioma de *La divina proporción*, de Luca Pacioli¹⁴ y de *El libro del arte*, de Cennino Cennini.¹⁵ Otras contribuciones fundamentales de la época son: el texto pionero de *El arte de la imagería en el Río de la Plata*, de Adolfo Ribera y Héctor Schenone, de 1948,¹⁶ y la formidable labor de Mario Buschiazio al frente del Instituto de Arte Americano de Investigaciones Estéticas, de la Facultad de Arquitectura de la UBA.

Las primeras informaciones institucionales sobre documentación y conservación de colecciones las encontramos esbozadas en el Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes, impulsadas por su director Atilio Chiappori, quien pretendía instalar, ya en 1934, un gabinete de estudio y restauración. El proyecto nunca se concretó.

Con las migraciones, viajes y exilios que se producen en torno a la Segunda Guerra Mundial,¹⁷ aparecen instalados en nuestra ciudad varios especialistas europeos quienes –coincidiendo con aquel flujo de intelectuales y artistas– desarrollarán una intensa actividad atendiendo a la que sería la segunda generación de coleccionistas. Hay que esperar, entonces, hasta mediados de los años cincuenta para comprobar –por primera vez y fehacientemente, en el Museo Nacional de Bellas Artes– los retoños de una organización institucional relacionada específicamente con la conservación y restauración de las artes plásticas; proceso que se concreta cuando Jorge Romero Brest nombra como restaurador a Juan Corradini

13 Mario Pittaluga. *El Tratado de la Pintura de Leonardo Da Vinci*. Buenos Aires, Losada, 1944.

14 Luca Pacioli. *La divina proporción*. Buenos Aires, Losada, 1946 (citada en la mayoría de los estudios sobre el autor y el Renacimiento).

15 Cennino Cennini. *El libro del arte*. Buenos Aires, Argos, 1947. Refiere Ernest Gombrich: "Existe también una excelente traducción castellana de dicho *Tratado* debida a M. Pittaluga, con una biografía de Leonardo por G. Vasari (ed. Losada, Buenos Aires)" (*Historia del arte*, 5ª ed. Barcelona, Garriga S. A., 1975, p. 514). "Los que se hallen interesados por la técnica y aprendizaje de los pintores de la última mitad de la Edad Media, pueden consultar ahora la igualmente erudita edición del libro de Cennino Cennini, *El Libro del Arte*, Editorial Argos, Buenos Aires" (*Ibidem*, p. 513).

16 Adolfo Ribera y Héctor Schenone. *El arte de la imagería en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano, 1948.

17 Los intercambios entre artistas españoles, mexicanos y argentinos pueden verse en: Diana Wechsler. *Territorios de diálogo. España, México y Argentina 1930-1940*. Buenos Aires. Fundación Mundo Nuevo. 2006

en 1956. La reorganización y modernización del taller de restauración, con métodos actualizados, la realización de una exposición sobre restauración, la publicación de artículos en periódicos y en revistas de arte y la publicación de *Cuadros bajo la lupa* (1956), texto pionero de gran repercusión, inician una acción orgánica dirigida a establecer normas y criterios sobre intervenciones en obras de arte en los museos.

LA OBRA DE JUAN CORRADINI (1911-1985)

Giovanni Corradini nació en Reggio, Emilia (Italia) el 30 de enero de 1911. Entre 1927 y 1933, estudió restauración de pintura en diversos talleres en Cremona, Milán y Florencia, y en 1928 se graduó en el Instituto Técnico de Cremona. Durante los años del fascismo, emigró hacia América Latina y vivió en varios países de la región hasta que se estableció definitivamente en la Argentina. Entre 1956 y 1968 se desempeñó como restaurador del Museo Nacional de Bellas Artes, donde organizó el laboratorio de restauración y estableció las metodologías de examen, documentación y tratamiento. Merecen destacarse también sus numerosos viajes por América Latina como consultor de la UNESCO, entre 1975 y 1980, en los que tuvo a su cargo la organización de laboratorios de conservación y el entrenamiento del personal en los diversos países. Corradini dedicó, asimismo, considerables esfuerzos a la formación de restauradores en su propio taller de Buenos Aires, entre 1965 y 1974 y entre 1981 y 1985. Requirió de sus discípulos el compromiso profesional y el respeto por las normas éticas, a las que consideraba esenciales.

Su labor como investigador fue de inestimable valor para el progreso de la actividad. Publicó varios libros, como *Cuadros bajo la lupa* (1956), considerado unánimemente como un texto precursor en materia de conservación de pintura; *Cuadernos de apuntes de restauración de cuadros* (1972-1975), en tres volúmenes, contribución que contiene valiosa información sobre procedimientos técnicos; *Radiografía y macroscopía del grafismo de Figari* (1978), una obra de gran importancia para el análisis del grafismo pictórico y la interpretación de imágenes radiográficas; *Edouard Manet. La Ninfa sorprendida del Museo Nacional de Bellas Artes* (1983), su obra póstuma, especialmente dedicada a este enigmático cuadro, en la que afloran su notable erudición y sus dotes de investigador. Son numerosas también sus contribuciones en publicaciones periódicas, como *Gazette de Beaux Arts* (París), *Mahltecknick* (Munich), *La Nación* y la revista *Ars*, entre otras. Desde 1966 hasta su muerte, Corradini fue redactor permanente de *Art and Archaeology Technical Abstracts*. Su trayectoria internacional fue reconocida en 1964, al ser nombrado Fellow del International Institute for Conservation (IIC), de Londres. Su obra dejó profundas huellas entre los profesionales de la restauración.

Sus constantes viajes y los fluidos contactos con los principales especialistas internacionales y las grandes instituciones de conservación europeas nunca lograron apartar de su mente el proyecto de fundar, en nuestra región, centros autónomos a fin de adaptar con inteligencia los modelos importados y definir qué clase de política de conservación realmente necesitábamos en América Latina. Sus planes e intentos chocaron varias veces con la incomprensión y la indiferencia de los funcionarios de turno.

Una bibliografía provisoria de Juan Corradini, podría ser la siguiente:

Libros:

Cuadros bajo la lupa. Buenos Aires, La Mandrágora, 1956.

Cuadernos de apuntes de restauración de cuadros. 3 Vols. Buenos Aires, Edición de autor, 1971-1973.

Radiografía y macroscopía del grafismo de Figari. Buenos Aires, Gaglianone, 1978.

Edouard Manet. La Ninfa sorprendida del Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, Instituto Jung, 1983.

Algunos artículos en publicaciones periódicas:

“Trece artistas de La Pasión”, *Histonium* s. n., s. a.

“Dibujos de Szalay”, *Histonium* 114, noviembre, 1948.

“Un falsificador que arriesgó su cabeza”, *Histonium* 129, febrero, 1950.

“Miguel Angel y los Manieristas” *ARS*, Año XV, N° 66, 1954.

“El Greco. “La oración del huerto” *ARS*, Año XVI, N° 74, 1956.

“Reinigen von impressionistischen Bildern”. *Maltechnik*, LXIII, 1957.

“Restauraciones en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *La Nación*, 9 de febrero, 1958.

“La nymphe surprise de Manet et les rayons x”, *Gazette des Beaux Arts*, septiembre, 1959.

“10 Dibujos de Spilimbergo”. Introducción. Buenos Aires. Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. Octubre de 1965.

“Problemas de conservación de pinturas en América Latina”, Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración. México, Cercalor, 1973.

“¿Belloto o Marieschi?”, *Horizontes* 4, May/Jun, 1979.

“La restauración de pinturas: un jardín de dilemas”, *Horizontes* 5, Agos/Set, 1979.

“¿Quién acecha a la Ninfa Sorprendida?”, *Horizontes* 6, Nov/Dic, 1979.

“Radiografía y crítica de arte”, *Horizontes* 3, Feb/Mar, 1979.

“Usted, ¿consultó la lámpara?”, *Horizontes* 8, Nov, 1980.

“El desafío de lo inconcluso”, *Catálogo de la exposición de obras del taller de Miguel Diomedes. Abril-Mayo*. Fundación San Telmo, 1981.

“Los rayos x y la restauración”, *RAAM*, Vol I, N° 2, 1981.

PIERO BERNINI (1920?-2007)

Son muy escasos los datos que poseemos sobre sus orígenes. Según su propio testimonio,¹⁸ nació (1920?) en el seno de una familia campesina que vivía en el campo, en las afueras de Siena. Gracias a la ayuda de un cura párroco, ingresó en la Academia de Bellas Artes de Siena, donde se formó como artista. Terminada la Segunda Guerra Mundial y a causa de su depresión, emigró al Uruguay, donde trabajó como restaurador por un tiempo. En busca de mejores horizontes se trasladó a Buenos Aires (1961?), donde se estableció definitivamente. Su notable pericia artesanal y fina sensibilidad le posibilitaron prosperar como restaurador y atender importantes colecciones privadas y a los anticuarios más conocidos de la ciudad. De carácter reservado, desarrolló una exitosa carrera fuera del mundo académico y de la vida institucional de los museos, dedicándose también a la producción de copias de pintura italiana sobre tabla, que exhibía con orgullo en su taller de Belgrano R. Su dominio y conocimiento de las técnicas del *Trecento* le llevaron a recrear obras, a la manera de Simone Martini y de Duccio, que expuso, por ejemplo, en el Pabellón de Bellas Artes de la Universidad Católica Argentina.¹⁹

Probablemente, el encargo más importante que conocemos de su trayectoria fue la restauración de la colección Hirsch, tarea que le demandó diez años de paciente y solitaria labor. Una parte de ese extraordinario conjunto de pinturas europeas fue donado, con cargo de exhibición, al Museo Nacional de Bellas Artes. La Sala Hirsch constituye un paradigma del coleccionismo y, paralelamente, es un repertorio de restauraciones que hablan del gusto de los comitentes privados. Esta impronta quedó finalmente impresa en las obras incorporadas al acervo público. Sin dejar discípulos, Piero Bernini falleció el 26 de marzo de 2007.²⁰

DOMINGO TELLECHEA

Incansable y entusiasta experimentador, Tellechea representa una línea de trabajo abierta a un sinnúmero de especialidades, materiales y asuntos relacionados, directa o indirectamente, con la restauración y la museología.

18 Ver "Piero Bernini. "Reviviendo a los maestros. Entrevista", *Belgrano R es suyo* 100, diciembre, 2006, pp. 24-25 [en línea]. Consultado el 18 de abril de 2014, en http://www.sfbelgranor.org.ar/pdf/numeros_anteriores/bres100_1.pdf.

19 *90 años de la Facultad de Teología*. Pontificia Universidad Católica Argentina, Pabellón de las Bellas Artes. 2005 [en línea]. Consultado el 12 de abril de 2015, en http://www.uca.edu.ar/uca/common/grupo50/files/catalogos-desplegables/17_90_anios.pdf.

20 Nota necrológica. *Belgrano R es suyo* 101, abril-mayo, 2007, p. 9 [en línea]. Consultado el 12 de abril de 2015, en http://www.sfbelgranor.org.ar/pdf/numeros_anteriores/bres101.pdf.

Comenzó su actuación como taxidermista y colaboró, en su momento, en el Instituto Butantán de San Pablo estudiando el veneno de los reptiles. Posteriormente, ocupó diversos puestos en el Museo Policial y en la Municipalidad de Buenos Aires, fundó el Museo Histórico de La Boca y, llegando a la postre, dirigió el Museo de la Casa de Gobierno. Durante aquellos años tuvo a su cargo la restauración del cadáver de Eva Perón.

Fue fundador del Instituto Argentino de Museología, en cuyo seno instituyó, en 1974, el Centro Argentino de Restauradores, integrado por coleccionistas, técnicos de museos, artesanos y seguidores. El Centro publicó una revista anual denominada *CAR*, donde se publicaron artículos y contribuciones y que tuvo la virtud de aglutinar a los interesados en la incipiente actividad de la conservación. Finalizada esta etapa, Tellechea creó el Instituto Técnico de Restauración, un emprendimiento privado donde se dictaron numerosos cursos de restauración, con un fuerte énfasis en la práctica de taller. A principios de los noventa, se trasladó a San Pablo (Brasil) donde, después de establecer un curso de Técnicos de Conservación y Restauración de Pinturas en el Museo de Arte Moderno, fundó el Instituto Paulista de Restauo, que tuvo una destacada actuación en la formación de una generación entera de restauradores, así como en la implementación de grandes proyectos de preservación y restauración en San Pablo, Niterói, Río de Janeiro y Salvador.

A lo largo de su prolongada trayectoria, Tellechea publicó numerosos artículos y varios libros, entre los que se destacan *Enciclopedia de la Conservación y Restauración* (1981), *Restauración de las pinturas de Sert* (1990) y *Pintura en Restauo*, en tres volúmenes (1998).²¹ Recientemente, regresó a la Argentina para hacerse cargo del desmontaje y traslado del monumento a Colón, situado detrás de la Casa de Gobierno, en la plaza homónima.

LA ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES Y EL PATRIMONIO ARTÍSTICO NACIONAL

El formidable trabajo que la Academia Nacional de Bellas Artes presentó en forma de catálogos razonados sobre el Patrimonio Artístico Nacional a partir de 1982 puede considerarse un hito fundamental en materia de preservación y documentación de nuestro acervo patrimonial. Con inculcable preocupación y tristeza, Ribera y Schenone expresaban:

21 Domingo Tellechea. *Enciclopedia de la Conservación y Restauración*. San Isidro, Tecnotransfer, 1981; *Restauración de las pinturas de Sert*. San Pablo, Edición de autor, 1990, y *Pintura en Restauo*. 3 Vols. San Pablo, Instituto Domingo Tellechea, 1998.

Aunque el patrimonio artístico argentino no alcance importancia tan sobresaliente como poseen los otros países iberoamericanos, tiene, sin embargo, valores no desdeñables, que aconsejan, frente a su constante y progresiva desaparición, intentar una catalogación lo más amplia posible, para que se pueda tener una imagen aproximada de cuál es el arte tradicional en la Argentina.²²

Esta serie de libros, que reflejaban un importante trabajo de campo e investigación dirigido por Héctor Schenone con la inestimable colaboración de Iris Gori y Sergio Barbieri, hizo tomar conciencia de la necesidad de clasificar y proteger el patrimonio mueble de nuestro país. La serie del Patrimonio Artístico Nacional se compone de los siguientes títulos:

Adolfo Ribera, Héctor Schenone, Iris Gori y Sergio Barbieri. *Patrimonio Artístico Nacional. Provincia de Corrientes*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1982.

Héctor Schenone et al. *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Salta*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.

Héctor Schenone et al. *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Jujuy*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1991.

Héctor Schenone et al. *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de Bienes Muebles. Ciudad de Buenos Aires. I-IV*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes-The Getty Research Institute, 1998, 2006, 2010.

Iris Gori y Sergio Barbieri. *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Iglesia y Convento de San Francisco de Córdoba*. Córdoba, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000.

Sergio Barbieri. *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Iglesia y Monasterio de Santa Catalina de Siena de Córdoba*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2006.

CONFERENCIA GENERAL DEL ICOM EN BUENOS AIRES EN 1986

Por primera vez en su historia, el Internacional Council of Museums (ICOM) realizó su Conferencia general en el hemisferio sur. Al evento concurrieron los más importantes y reconocidos especialistas de aquella época y la gran mayoría de los funcionarios latinoamericanos y referentes de la actividad museográfica. La Conferencia contó con el apoyo de la Dirección Nacional de Museos de la Secretaría de Cultura de la Nación, del gobierno de Raúl Alfonsín. En este encuentro se dio a conocer un

22 Adolfo Ribera y Héctor Schenone. "Advertencia preliminar", en: *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de Bienes Muebles. Provincia de Corrientes*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1982, s/p.

documento de vasta influencia en años posteriores, denominado: “El conservador-restaurador: Una definición de la profesión”.²³

La gran cantidad de miembros del Comité de Conservación que viajaron a Buenos Aires transformó este encuentro en una insospechada oportunidad para conocer los avances y criterios que aplicaban los países desarrollados. A través de visitas y reuniones en museos y talleres de restauración, pudo establecerse un diálogo franco y directo, que produjo un fuerte impacto entre los restauradores locales. Como consecuencia de estos intercambios y deliberaciones, en la declaración final de la Conferencia general, se recomendó al país la creación de un Centro Nacional de Conservación, a los fines de normalizar la profesión, atender la preservación del patrimonio público de los museos y organizar programas de formación. Aunque la iniciativa tuvo una calurosa acogida y fue incluida en los proyectos oficiales que impulsaría la Secretaría de Cultura, el proyecto no prosperó y fue desactivado a los pocos meses.

LA FUNDACIÓN TAREA (1987-1997)

El proyecto del Patrimonio Artístico Nacional ya mencionado sentó las bases para la futura creación de la Fundación Tarea en 1987, la primera institución sólidamente organizada, donde se concretó el trabajo interdisciplinario entre la conservación, la historia del arte y las ciencias naturales, modalidad establecida en los principales centros europeos y norteamericanos, a partir de los sesenta.

Fue creada gracias a un acuerdo celebrado entre la Academia Nacional de Bellas Artes y la Fundación Antorchas. Tenía como objeto establecer un programa de restauración e investigación del arte colonial, de características inéditas en el país. La certeza de la progresiva degradación y desaparición del arte tradicional argentino, junto al evidente atraso metodológico y la ausencia de políticas oficiales de conservación, concurrieron a poner en marcha este proyecto ejemplar. La importante inversión realizada en materia edilicia, instalaciones y equipamientos de última generación, permitió disponer de la herramienta indispensable para acometer la prodigiosa empresa imaginada por Héctor Schenone, quien estuvo secundado por Adolfo Ribera y Basilio Uribe. El programa científico de investigación química en pigmentos y materiales pictóricos a cargo de la Dra. Alicia Seldes, del Departamento de Química Orgánica de la UBA, produjo una profunda transformación en los métodos y criterios de trabajo hasta entonces conocidos en la Argentina. Los hallazgos de estas

23 ICOM-CC. “El conservador-restaurador: Una definición de la profesión”, *ICOM News*, Vol. 39, Nº 1, 1986, pp. 5-6.

investigaciones se publicaron en revistas internacionales del más alto nivel.²⁴ La estrecha colaboración entre los historiadores del arte y los restauradores dio valiosos frutos y conformó un modelo trabajo muy eficaz, tanto para resolver problemas específicos como para establecer criterios generales.

Durante su etapa fundacional, el taller fue dirigido por la restauradora peruana Cristina Ferreyros, reemplazada posteriormente por Alejandro Bustillo, discípulo de Juan Corradini, quien consolidó los criterios y fijó definitivamente las normas de actuación hasta la finalización del ciclo.

La Fundación Tarea invitó a conocidos especialistas extranjeros a realizar asistencias y residencias en el taller, lo que logró actualizar los conocimientos y elevar la *performance* general de todos sus miembros. Tanto sus reglas de gestión institucional como los métodos de documentación técnica, embalaje y transporte de obras alcanzaron también niveles de excelencia nunca antes vistos. Entre 1987 y 1997, la Fundación restauró e investigó cerca de 400 obras, formando un archivo documental único en su tipo en Latinoamérica.

Al cabo de diez años, el vínculo entre la Academia Nacional de Bellas Artes y la Fundación Antorchas no fue renovado, por considerarse alcanzados los objetivos iniciales.²⁵ Durante los años siguientes, Antorchas organizó programas de formación destinados a conservadores, científicos y personal de museos, a lo cuales invitó a numerosos expertos extranjeros a Buenos Aires. Merecen destacarse los seminarios organizados conjuntamente con el Center of Museum Studies, del Smithsonian Institution (Washington D. C.) y con la Fullbright Commission.

LA LICENCIATURA EN CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES EN EL IUNA

El largo proceso mediante el cual la conservación-restauración fue reconocida como una disciplina académica, finalmente se cristalizó cuando el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) puso oficialmente en marcha la carrera en 1998, en el ámbito del Departamento de Artes

24 Alicia Seldes *et al.* "Blue Pigments in South American Painting (1610- 1780)", *JAIC*, Vol. 38, Nº 2, 1999, pp. 100-123. Alicia Seldes *et al.* "Green, Yellow, and Red Pigments in South American Painting (1610-1780)", *JAIC*, Vol. 41, Nº 3, 2002, pp. 225-242. Otras publicaciones que también merecen citarse: AA. VV. *Salvando alas y halos. Pintura colonial restaurada. Catálogo de la exposición*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes y Fundación Tarea, 1989; AA. VV. *Una serie de pinturas cuzqueñas de Santa Catalina. Historia, restauración y química*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998, y AA. VV. *Un patrimonio protegido. Restauración de obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2003.

25 AA. VV. *Tarea de diez años*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2000.

Visuales “Prilidiano Pueyrredón”, gracias a las esforzadas gestiones realizadas por Estela Court y Viviana Domínguez. La creación de la licenciatura tuvo su antecedente en el curso de Restauración de Obras de Arte (ROA), que se dictaba en el Instituto Nacional Superior de Cerámica.

El IUNA (hoy Universidad Nacional de las Artes, UNA) fue fundado en 1996, durante la presidencia de Carlos Menem, y se constituyó integrando las tradicionales escuelas de arte de nivel terciario citas en la Ciudad de Buenos Aires, que habían permanecido durante décadas bajo la administración de la Dirección Nacional de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura y Educación. Estas eran: el Conservatorio Nacional Superior de Música “Carlos López Buchardo”, la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”, el Instituto Nacional Superior de Cerámica, la Escuela Nacional de Arte Dramático “Antonio Cunill Cabanellas”, el Instituto Nacional Superior de Danzas y el Instituto Nacional Superior de Folklore. El nuevo estatus universitario de los viejos profesados, impuesto por decreto y conducido por un rector-normalizador, produjo una profunda conmoción y, sobre todo, un áspero debate entre las antiguas generaciones de docentes y los recién incorporados. Por otra parte, el cambio venía a reparar una vieja incongruencia, dado que carreras artísticas muy similares se dictaban hace años en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad Nacional de Tucumán, lo que generaba una incómoda e injusta disparidad entre los títulos otorgados.

A pesar de las enormes dificultades fundacionales, como la integración de un plantel de profesores idóneos concursados y las notorias carencias de equipamiento e instalaciones apropiadas, la Licenciatura en Conservación-Restauración tuvo una entusiasta acogida. De hecho, las prácticas de los estudiantes en el ámbito de los museos generaron un renovado interés por la preservación de las colecciones y la actualización de los estándares exigidos para las exhibiciones, los transportes y la documentación museológica en general. El extenso plan de estudios de esta carrera, con 65 asignaturas, resulta un anacronismo para una carrera universitaria de grado actual. Como consecuencia de este desafortunado régimen, al cabo de quince años, la carrera ha podido acreditar muy pocos egresados.

Debemos citar también que la Universidad del Museo Social Argentino puso en marcha, unos años después, la Licenciatura en Conservación-Restauración de Bienes Culturales, de cuatro años de duración, siendo la segunda carrera de grado oficialmente reconocida.

TAREA EN LA UNSAM

Hacia mediados de 2004, la Fundación Antorchas decidió llamar a un concurso internacional para adjudicar el Taller Tarea a quien presentase un proyecto para continuar con sus metas e ideario. Gracias a la sabiduría, visión y generosidad de José Emilio Burucúa, la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) ganó el concurso. La oferta, por demás atractiva, preveía que, con la incorporación del Taller a la UNSAM, se garantizaba la continuidad de tan trascendente proyecto, a la vez que se ampliaban los objetivos iniciales. La idea fundamental, entonces, consistía en impulsar la activa participación de las ciencias naturales y las humanidades, disciplinas que ya tenían, en el seno de la Universidad, una contundente trayectoria y un desarrollo sobresaliente. Se confirmaba, de esta forma, la incorporación de la conservación-restauración como disciplina académica y, con ello, la puesta en marcha de un programa de formación de posgrado a partir de 2007. La formación de recursos humanos dedicados a la preservación del patrimonio fue, desde el principio, un aspecto esencial de la misión de lo que entonces se llamó el Centro Tarea (CEIRCAB-TAREA), dependiente de la Escuela de Humanidades.

Con la incorporación del Taller Tarea a la UNSAM en 2004, y su posterior conversión en Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC) en 2011, se dio forma a un valioso proyecto en la vida cultural del país. El Instituto reúne un conjunto de especialistas en restauración, química e historia del arte, quienes, a través de una fructífera labor interdisciplinaria, lograron que la institución sea reconocida como un centro de referencia.

DOSSIER / ARTÍCULO

Cunha de Paiva, May Christina y Motta, Jr., Edson (2016). "A conservação artística no Brasil entre 1948 e 1976: o restauro honesto e a cera/resina", *TAREA*, 3 (3), pp. 56-63.

RESUMO

Este trabalho propõe-se a estudar e apresentar a ética, a estética e as técnicas do Restauro praticadas no Brasil por Edson Motta durante pelo menos 30 anos. Motta já era um pintor conhecido quando ingressou, em 1944, no Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional e, em 1946, foi enviado pelo governo brasileiro aos Estados Unidos com a finalidade de se formar Conservador\Restaurador no *Fogg Museum*, Universidade de Harvard. Como o primeiro brasileiro com formação profissional acadêmica em Restauro, retornou ao Brasil em 1948, com a responsabilidade de salvaguardar o Patrimônio Histórico e Artístico Brasileiro e, após seu regresso, foi enviado, pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), a diversas cidades do estado de Minas Gerais para preservar os interiores decorados das igrejas barrocas daquela região. Embora sua formação acadêmica tenha sido direcionada, exclusivamente, para a conservação de pinturas de cavalete, ele usou sua criatividade e habilidade para adaptar as técnicas aprendidas no *Fogg* à diferente, e muitas vezes complexa, realidade brasileira.

Palavras-chave: *Edson Motta, restauro, patrimônio, estética, Fogg Museum.*

ABSTRACT

This paper studies and presents the techniques, ethics and aesthetics of art conservation as practiced by Edson Motta, in Brazil, for over 30 years. Motta was a well-known painter when the Brazilian National and Artistic Heritage Services (SPHAN) employed him in 1944. In 1948, after two years training, he became the first Brazilian to obtain an academic professional certificate in conservation and restoration. Once back in Brazil he received the assignment of conserving the decorated interiors of the baroque churches located in the state of Minas Gerais. Although trained, exclusively, as an easel paintings conservator, Edson Motta used creativity and skill to adapt the methods and materials acquired at the *Fogg* to the new and complex Brazilian reality.

Key words: *Edson Motta, conservation, heritage, aesthetic, Fogg Museum.*

Fecha de recepción: 27 de marzo de 2016

Fecha de aprobación: 27 de abril de 2016

A CONSERVAÇÃO ARTÍSTICA NO BRASIL ENTRE 1948 E 1976: O RESTAURO HONESTO E A CERA/RESINA

May Christina Cunha de Paiva¹

Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro

Prof. Dr. Edson Motta, Jr.

Universidade Federal do Rio de Janeiro

FORBES E O RESTAURO HONESTO

As diferentes metodologias da História da Arte (e Arqueologia) sempre determinaram, direta ou indiretamente, as linhas de intervenção adotadas pelos restauradores de pinturas. Enquanto prevaleciam, acima de tudo, as narrativas históricas, religiosas ou as cenas de temas moralizante, o foco do restauro dirigia-se ao regate destes conteúdos e, portanto, as intervenções visavam recompor, com repinturas, a lógica do relato visual. Este contexto ideológico explica, provavelmente, porque o restauro “de fantasia” era prevalente e estimulado, mesmo em ambientes letrados. Porém, em meados do século XIX, os ventos

¹ Este trabalho é um resumo da pesquisa, em andamento, para a Tese de Doutorado em Conservação e Restauro realizada por May Christina Cunha de Paiva na Universidade Católica Portuguesa\Porto sob coordenação da Professora Doutora Eduarda Vieira.

artísticos passaram a soprar cada vez mais em direção a valorização de uma temática menos literária e os aspectos formais e estilísticos de cada obra ganhavam maior peso e significado. O que era pintado perdeu valor em relação a como era pintado e por quem. Inicia-se o período de culto ao autor, a autenticidade e a boa forma (em lugar do bom relato), e os materiais, antes meros meios de realização das imagens ganham significado próprio e passam a ser admirados como parte integrante do fenômeno estético. Francesca Bewer no seu extraordinário livro sobre os primeiros passos do Restauro nos Estados Unidos da América nos informa, claramente, sobre as mudanças que ocorreram:

A metodologia científica e analítica da Arqueologia ajudou a formatar a história da arte, como uma história dos estilos. Com o aumento do Colecionismo e, em especial, com o estabelecimento das galerias nacionais, objetos como pinturas de retábulos foram removidos de seu contexto original para serem musealizados, perdendo assim sua função ritual e assumindo um novo *status* como obras de arte e documentos históricos. Desta forma, a atenção se deslocou do poder do objeto/imagem, dentro de uma comunidade, para sua atribuição a um artista específico e seu lugar no contexto da obra deste artista. *Com esta ênfase no criador, surge a crença de que o valor de uma criação artística deriva da sua autenticidade.*² (Grifo nosso)

Nesse contexto, um dos grandes pioneiros da Conservação e Restauro moderno inicia sua trajetória. Edward Waldo Forbes (1873-1969) após estudar História da Arte em Harvard (turma de 1896), usou a fortuna de sua família para formar, a partir do início do século xx, uma coleção de pinturas italianas pré-renascentistas, que comprava nas suas viagens à Europa. Sua frustração com as falsificações encontradas e as restaurações e as repinturas abusivas o estimularam a organizar um centro de conservação e tecnologia da arte no *Fogg Museum*, na Universidade de Harvard. Este se tornou um dos principais embriões do restauro moderno e formou uma geração de conservadores/restauradores, dentre eles Edson Motta.

Como vimos acima, a História da Arte passou a dar mais importância, no final do século xix, à autoria, estilo e autenticidade. Embora a iconografia e mais tarde a sua articulação com a iconologia continuassem sendo, obviamente relevantes, a execução pictórica e a matéria que as sustentava ganhou protagonismo. Um retrato pintado por *Tizziano*, por exemplo, passou a ter mais importância pela sua autoria, autenticidade e pela maneira como foi pintado do que pela identidade do retratado e as cenas sacras passaram a ser apreciadas em museus mais pela sua beleza formal do que sua narrativa religiosa. Neste contexto, a “mão do artista”,

2 F. G. Bewer. *A Laboratory for Art, Harvard's Fogg Museum and the Emergence of Conservation in America, 1900-1950*. Cambridge, Harvard Art Museum, 2010, p. 42.

a autenticidade da forma, do estilo, dos materiais e dos métodos era fundamental. Os materiais nunca haviam sido valorizados por si sós e foi somente através da participação e do esforço de Edward Waldo Forbes que o interesse pela autenticidade da matéria foi valorizado no contexto da História da Arte dos Estados Unidos.

O interesse deste pioneiro pelas técnicas artísticas e pelo restauro se iniciou na medida em que ele tomava conhecimento de que, entre as pinturas que comprou para a sua coleção na Itália, e que eventualmente seriam doados ao Fogg, havia muitas seriamente danificadas e recobertas de extensas repinturas. Muitas outras, revelaram-se falsificações, mais ou menos hábeis, feitas para saciar a sede colecionistas de ricos Norte Americanos. Após muitos enganos e desapontamentos, Forbes passou a repudiar intensamente as obras que designava como “maquiadas”³ e persistia na tarefa rotineira de mandar remover os vernizes alterados e purgar de repintes todas as peças que entravam para a coleção. Sendo assim, todos os acréscimos eram eliminados sistematicamente, independentemente de sua relevância histórica e do estado de ruína em que a obra subjacente poderia se encontrar. Forbes não autorizava qualquer compensação pictórica que fosse além da singela entonação da massa de nivelamento das lacunas –os *honest fills*–⁴ e defendia o princípio de percepção visual que sugere que o espectador pode reintegrar mentalmente formas incompletas.

Forbes admirava John Ruskin (1819-1900), escritor e crítico de arte que cultuava as ruínas e repudiava as restaurações reconstrutivas.⁵ Assim como Ruskin, ele passou a defender que somente o trabalho autêntico da “mão do artista” marcado pelo tempo, poderia expressar seu gênio e provocar uma transformação emocional. Forbes acreditava que qualquer pincelada seria uma traição ao artista.⁶ Na década seguinte, Forbes este pioneiro do Restauro passou a adotar as teorias de Camilo Boito (1836-1914), que pregava a possibilidade de reintegração das lacunas ao todo composicional na condição de que ela fosse reconhecível. Esta mudança de princípios se deu em grande parte devido a críticas de historiadores de Arte e artistas ligados a Universidade de Harvard que manifestaram restrições em relação ao caráter ruinoso, resultante das limpezas orientadas por Forbes. Após esta sua conversão ao restauro menos purista de Boito, Forbes contratou o aquarelista e fotografo Roger Arcadius Lyon para a tarefa de reintegrar pinturas consideradas excessivamente danificadas. Ele desenvolveu um

3 *Ibidem*, p. 65.

4 *Ibidem*, p. 108.

5 *Ibidem*, p. 41.

6 *Ibidem*, p. 109.

sistema de reintegrações, em sintonia coma as teorias de Boito⁷ que permitiam estabelecer na obra alguma unidade formal sem, porém, “enganar” o espectador. Este era um sistema de hachuras, habilmente executadas, que fazia valer sua experiência como gravador. Bewer elabora as consequências do uso desta técnica, sugerindo que uma obra restaurada por Lyon e exposta nos *Uffizi* em 1935 tenha influenciado o método de reintegração por *Tratteggio*⁸ desenvolvida alguns anos mais tarde em Roma.

EDSON MOTTA E A IMPORTAÇÃO DE TÉCNICAS E CRITÉRIOS PARA O BRASIL

Ao retornar ao Brasil, no início de 1948, Edson Motta traz consigo não só as modernas e “racionais” técnicas de restauro utilizadas no Fogg, que visavam principalmente mitigar os efeitos das oscilações de umidade relativa, mas também os critérios éticos e estéticos desta instituição que, como vimos, seguiam os princípios teóricos de Ruskin e Boito. Enquanto em Harvard estas técnicas e fundamentos conceituais eram usados apenas em pinturas, Motta as aplica –com entusiasmo e criatividade– às talhas, às esculturas policromadas e às pinturas sacras existentes nos interiores das igrejas brasileiras.

Uma defesa acadêmica destes métodos foi publicada pelo restaurador.⁹ Nela, cita exemplos da reintegração por hachuras e discute sua função ética de não rivalizar com o artista e sua função estética de resgatar parte da unidade formal perdida. É interessante notar que estes procedimentos foram utilizados, de forma consistente, durante quase 30 anos e seus fundamentos foram ensinados há várias gerações de restauradores brasileiros até a chegada das teorias de Cesare Brandi ao Brasil em 1980 através da Universidade Federal de Minas Gerais.

EDSON MOTTA EM AÇÃO E O IDEÁRIO DO IPHAN

Nos anos de 1930, intelectuais e políticos brasileiros redescobriram as cidades históricas, seu tecido urbano e suas edificações civis e religiosas como fonte de uma brasilidade simbólica na formação de uma identidade nacional moderna. A estas cidades, portanto, foi dirigido o esforço de recuperação e salvação, não só do seu acervo arquitetônico, como também da sua pintura, escultura em madeira e de sua talha.

7 I. Gozalez-Varas. *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid, Ediciones Catedra S.A, 1999, pp. 176-184.

8 F. G. Bewer, *op. cit.*, p. 185.

9 E. Motta y M. L. G. Salgado. “Restauração de Pinturas, Aplicações da Encáustica”, *Publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* Nº 25, 1973,

O quadro que se apresentava no interior das igrejas coloniais luso-brasileiras em Minas Gerais era, na maioria dos casos, lamentável. Durante as muitas décadas de abandono, desmandos clericais e renovações impróprias os bens móveis integrados às igrejas se encontravam repintados diversas vezes, em diversas cores, por diversos artistas, conforme o gosto vigente na comunidade à época de cada pároco.

Para restaurá-las, o SPHAN interditava os templos e impunha um curso de tratamento afinado com princípios importados dos Estados Unidos por Edson Motta. Isto significava literalmente desmontar todos os elementos decorativos, remover com solventes ou por meios mecânicos toda a repintura que se encontrava sobre a camada de douramento ou tinta considerada original e primeira. A intenção era revelar o estrato “original” mesmo que este se encontrasse severamente danificado. Quando os danos revelados eram poucos, Edson Motta utilizava uma obturação de nivelamento pigmentada (*honest fill*). Porém, como o resultado destas intervenções era muitas vezes indesejável do ponto de vista visual, ele se valia das hachuras que Lyon desenvolvera na década de 1920 para diminuir, ainda mais, o impacto causado pelas lacunas.

Ao visitar estas igrejas, no final dos anos 80, os autores testemunharam a profusão de reintegrações “neutras” ou em hachuras realizadas em conformidade com os ensinamentos de Arcadius Lyon. Na maioria dos casos as tintas a óleo utilizadas se encontravam escurecidas o que derrotava a função moderadora da reintegração. Por outro lado, eram evidentes a qualidade e a habilidade dos técnicos que as executaram.

Estes princípios, aplicados ao restauro por orientação de Edson Motta, convergiam com os que Lucio Costa, arquiteto modernista e também funcionário graduado do SPHAN, defendia para o restauro arquitetônico princípios afinados com a carta de Atenas. Costa pregava a “camuflagem” das desarmonias estilísticas dos monumentos com reformas que as ajustavam estilisticamente ao conjunto urbano: o chamado “estilo patrimônio”, um “quase colonial”. Os princípios defendidos por ele permitiam que suas restaurações arquitetônicas se harmonizassem ao entorno (colonial) e, ao mesmo tempo, fossem reconhecidas como não pertencentes a esse período.¹⁰

Assim sendo, os procedimentos de Edson Motta como restaurador de bens móveis integrados à arquitetura, encontraram ressonância nos praticados por Lucio Costa, o que permitiu que os dois trabalhassem de forma complementar e harmônica durante duas décadas.

10 L. Motta. “A SPHAN Em Ouro Preto. Uma história de conceitos e critérios”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1985.

O RESTAURO ESTRUTURAL E A CERA/RESINA

As misturas de cera de abelha foram amplamente utilizadas desde o século XVIII com a finalidade de reentelar, planificar ou consolidar pinturas sobre tela. O mais antigo e conhecido caso de sua utilização no tratamento do restauro foi o da obra de Rembrandt van Rijn (1606-1669), *A Ronda Noturna*, efetuado em 1851, que acabou por difundir o método para além da Europa.

Nos Estados Unidos da América, a técnica foi divulgada pelo Fogg Museum pelas mãos de Morton Bradley, Jr. (1912-2004) escultor e restaurador treinado pelo Fogg e Richard Buck (1911-1977) que tinha uma formação graduada em arte e cursou o mesmo programa de ensino em Harvard. Edson Motta aprendeu com eles a utilizar os compostos aquecidos deste adesivo para reentelamentos, consolidação dos estratos pictóricos e trabalhos estruturais em pinturas sobre madeira. A lógica que justificava a prática do uso deste material era aparentemente impecável. Os compostos de cera/resina são muito penetrantes, bons adesivos, fundem em temperaturas relativamente baixas e eram percebidos como sendo reversíveis. Sua maior virtude porém, reside no fato de que reduz muito a higroscopia dos suportes sobre os quais as pinturas são feitas e, assim, evita contrações e expansões que podem provocar o descolamento dos extratos pictóricos. Estas qualidades tornaram a cera/resina o adesivo de escolha para a grande maioria dos tratamentos estruturais no *Fogg Museum* e nos anos de 1950, 1960 e 1970, as técnicas de reentelamento e consolidação com este material eram as mais usadas nas Américas e em boa parte dos países do norte da Europa.

Porém, enquanto no resto do mundo estes tratamentos eram executados somente como uma intervenção curativa de restauro, no Brasil, passou a ser aplicada também, como um método de prevenção para estabilizar a movimentação de telas em ambientes com alta umidade. Estas técnicas de impregnação foram utilizadas de meados dos anos 1950 até os anos 1970 por Edson Motta. Foram usadas primeiramente nas igrejas das cidades do interior de Minas Gerais e depois difundidas para outros estados como Rio de Janeiro e Espírito Santo. No Rio de Janeiro, temos, como exemplo, o restauro dos retábulos, talhas e pinturas do Mosteiro de São Bento feito entre 1968 e 1974 como prova de sua eficácia na estabilização dimensional dos suportes. O Mosteiro só veio a ser tratado novamente em 2012-15 e, nessa ocasião, foi observado pelos restauradores que lá trabalharam, que as áreas consolidadas continuavam em excelente estado estrutural.¹¹

11 L. Santos. Relato oral sobre as condições do trabalho feito por Edson Motta no Mosteiro de São Bento. Rio de Janeiro, 22/11/2015. Leila Santos é Conservadora/Restauradora, sócia-proprietária da firma *Jequitibá Restaurações*, Rio de Janeiro (RJ). R. O. Santos. Relato oral sobre as condições do trabalho feito por Edson Motta no Mosteiro de São Bento. Rio de Janeiro, 28/11/2015. Rejane Santos é Sócia-proprietária da firma *RG Restaurações*, Rio de Janeiro (RJ).

É importante ressaltar também o contexto histórico no qual se faziam as restaurações. Nos anos 1950 e 1960, as distâncias a serem percorridas para a realização destes projetos, a falta crônica de recursos governamentais, a dificuldade na obtenção de equipamentos e materiais e o limitado treinamento das equipes contratadas eram latentes. Estas dificuldades conspiravam para que Edson Motta fosse obrigado a encontrar soluções criativas, nas quais a eficácia de cada tratamento fosse possível com o mínimo de material disponível. As misturas de cera/resina, aliadas ao pentaclorofenol, tornaram-se panaceia oportuna e bem-vinda no que já foi descrito como a fase heroica do SPHAN.¹²

CONCLUSÃO

Uma conjunção de fatores contribuiu para que o Departamento de Tecnologia do Fogg Museum fosse tão influente nos Estados Unidos da América e, eventualmente, no Brasil. A virada positivista do final do século XIX, as teorias puristas de John Ruskin e Camilo Boito, e as mudanças no panorama da História das Artes foram determinantes para o surgimento de uma versão de restauro de pinturas purista influenciado pelo culto romântico das ruínas e pela ânsia cientificista de identificação de materiais. Além disso, o ambiente museológico alternadamente seco e úmido dos museus estadunidenses incentivou o aperfeiçoamento do uso de misturas de cera/resina tanto como barreira contra umidade como para consolidação e aderência de reentelamentos.

Ao retornar ao Brasil, Edson Motta implanta tanto as técnicas quanto os princípios técnicos e conceituais aprendidos nos laboratórios do *Fogg Museum* e alicerça sua prática de quase três décadas no binômio restauro honesto –cera– resina. Seu legado, embora superado sob vários aspectos, perdura até hoje embutido na aparência e na estrutura de muitas igrejas barrocas brasileiras e na admiração dos restauradores contemporâneos por suas iniciativas pioneiras.

12 L. Motta. "A SPHAN Em Ouro Preto. Uma história de conceitos e critérios", *op. cit.*

DOSSIER / ARTÍCULO

Menu, Michel (2016). "Natural sciences inside museums. The development of the Research Laboratory for the French Museums from its origin and into the future", *TAREA*, 3 (3), pp. 64-74.

RESUMEN

Este artículo presenta cómo la historia y trayectoria del Laboratorio del Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) se entrelaza con el desarrollo de la ciencia de la conservación como disciplina durante el siglo xx, sobre todo en términos de tomar ventaja de las mejoras ofrecidas por las ciencias naturales. A través de diferentes ejemplos de proyectos y métodos desarrollados a lo largo de la historia del Laboratorio del C2RMF, el autor muestra los resultados importantes que la introducción de las ciencias naturales en los campos de la historia del arte y la conservación ha logrado. El autor también presenta los actuales desafíos relacionados con la fusión de la disciplina y las nuevas tecnologías de la información, el desarrollo de proyectos pluridisciplinarios y la orientación de la disciplina hacia la conservación/restauración del patrimonio cultural.

Palabras clave: *Ciencias de la conservación, C2RMF, Laboratorio, historia, conservación, patrimonio cultural.*

ABSTRACT

This article presents how the history and trajectory of Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) Laboratory is intertwined with the development of Conservation Science as a discipline during the 20th century, especially in terms of taking advantage of the improvements offered by the natural sciences. Through different examples of projects and methods developed throughout the C2RMF Laboratory's history the author shows the important results that the introduction of Natural Sciences in the fields of art history and conservation has achieved. The author also discusses today's challenges related to merging the discipline with new information technologies, developing pluri-discipline projects and orienting the discipline towards the conservation/restoration of the cultural heritage.

Key words: *Conservation Science, C2RMF, Laboratory, History, Conservation, Cultural Heritage.*

Fecha de recepción: 3 de noviembre de 2014

Fecha de aprobación: 10 de febrero de 2015

NATURAL SCIENCES INSIDE MUSEUMS

**The development of the Research Laboratory
for the French Museums from its origin
and into the future.**

Michel Menu

*Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France
Louvre Palace, Paris, France.*

Inside the images, the mark of the artist. Inside the matter, the print of the human hand that manufactured the artifacts, and was able to discover and select in nature the materials useful for his intention. The objects and the works that are exhibited inside museums testify not only of a symbolic thought but also give evidence of technical know-how. Traceology is a neologism used in archaeology for a method to identify the functions of artifact tools by examining the working surfaces and edges. More generally, the study of the different tracks inside matter informs the various scientists, curators, art historians, in charge of the preservation of the objects inside the museums, how to exhibit safely and to transmit to future generations the treasures of the past. Thanks to closely examining the objects at various scales, from the macro to the nano, the way of studying objects has developed tremendously following in the tracks of the progress taking place in analytical sciences. As an example, the widespread use of Scanning Electron Microscopes (SEM) in the 1980's to examine painting cross sections allowed the conservation scientists in the museum laboratories to discriminate precisely the two varieties of lead and tin yellow

pigment used during the Renaissance period:¹ one with silica revealing a pigment derived of glass manufacture, the other, without silica, easier to grind and with the same intense hue. Before that, only one pigment was considered. It has become more and more common to examine paintings in a non-destructive way, without any sampling, by using x-rays, especially X-ray fluorescence. This method provides the elemental composition of the matter components. If this information is of major importance, the determination of the corresponding mineral is tricky, sometimes impossible. For instance, if we analyze the white pigment based on lead used from Antiquity until the late modern period at the end of the 19th century, XRF indicates the presence of Pb. So it is concluded that the white pigment is lead white. But lead white has several varieties, mixtures of cerussite (Lead carbonate with the chemical formula $PbCO_3$) and hydrocerussite (lead hydro carbonate, $Pb_3(CO_3)_2(OH)_2$). The development of portable X-ray diffractometers allows characterizing precisely the ratio of the lead components. If this experiment is crucial and needs precise and critical calculations (Rietveld refinement), the determination of the amount of the two lead carbonates opens new possibilities to understand the intention of the artist, the economical context related to the techniques applied to achieve the synthesis of the pigments and finally the physical properties of the paint matter that are of major importance for the conservation/preservation of the paintings.

Since its rise and throughout the 20th century until now Conservation science as a discipline has followed in the tracks of the progress taking place in analytical chemistry, as well as, materials science, called today nanosciences, and also the impact of IT (Information technology) in the management of databases and the input of digital multispectral imaging at various scales. The Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) laboratory during this period followed the development of the discipline taking advantage of the improvements of the natural sciences. Today, the challenges are still numerous: how to merge the discipline with the new information technologies, on one hand, and how to develop our discipline for the conservation/restoration of cultural heritage, on the other.

DEVELOPMENT OF X-RAY RADIOGRAPHY, CREATION OF THE FRENCH MUSEUM RESEARCH LABORATORY

The discovery made by Wilhelm Conrad Röntgen in 1895 of electromagnetic rays which he named X-rays allowed the rapid expansion of

¹ Elisabeth Martin and Alain R. Duval. "Les deux variétés de jaune de plomb et d'étain: étude chronologique", *Studies in Conservation* 35/3, 1990, pp. 117-136.

this imaging method. This great discovery opened new opportunities. At Röntgen's time it was almost magic and also original to see the invisible, something which brought new insights to the heritage kept inside museums. During the same period, the first museum laboratories were created; the Royal museum laboratory in Berlin was the first, in fact as early as 1888, then the British Museum during the First World War and then the Fine Arts museum in Boston in 1929.

In France, during the war 1914-1918, the first examinations of paintings inside a military ambulance were done by medical doctors who were also art lovers. Tests undertaken inside the council hall of the Louvre museum by Dr. Chéron were used as evidence in a communication to the French Academy of science on December 13th 1920. A small section of the painting department of the Louvre museum was after several attempts created officially in 1931. A few years earlier the director of the national museums dedicated a room for the examination of easel paintings through various wavelengths, including X-rays. Two Argentinean medical doctors, Fernando Perez and Carlos Mainini decided to sponsor and develop a laboratory devoted to the already so-called "multispectral imaging" of paintings.

The Mainini Institute was born, located inside the Aisle of Flore. The institute consecrated its activities to the study and examination of paintings and more generally to works of art belonging to the national museums. A photographic studio was associated to the laboratory.

When Dr. Perez passed away in 1935, the Mainini Institute became the Laboratoire d'études scientifiques du musée du Louvre. Jacques Dupont, medical doctor as well as assistant in the painting department of the Louvre Museum, was appointed as the head of the laboratory. The same year, in Brussels, an exhibition portrayed the "recent achievements of the laboratory of the Louvre museum" through a highly varied imagery for the first time: photographs with raking light, under UV fluorescence, and X-ray radiographs. The underside of very famous paintings was unveiled to the public: Jérôme Bosch, Leonardo da Vinci, Chardin or Watteau.

Today the laboratory is equipped with several X-ray studios. The art of the operators is to decide on the optimal conditions for a specific object. For the sculptures made in stone and metal the generator has a higher voltage: 420kV, in order to visualize the inside of the artifacts. One of the goals of the research on museum works is in fact the technical history, how to reveal the ancient know how of the artists and the craftsmen. Thanks to an approach to the matter itself, objects may bring new insights into the conditions of their invention. What kind of materials the artist chose, how he acted, the tools he used, and by that understand what he

knew from the matter and its laws, if he was taught or if his genius enabled him to discover.

So X-ray radiography allows us to evidence the fabrication techniques, the assembling technologies, the preservation state and the previous conservation operations. With respect to paintings, the laboratory was famous thanks to the former director, Madeleine Hours, who fascinated the general public during TV shows in which she showed the x-ray radiograph results achieved on paintings. In this domain, the results are sometimes very dramatic. The C2RMF laboratory has today about 100.000 radiographs of paintings which constitute obviously a huge database for new research in art history. Today this extensive documentation is digitalized on one hand for preservation purpose but on the other hand to offer it to the research community thanks to the EROS database. This makes it possible to compare and manipulate images; comparison of x-rays with other images captured by using other wavelengths, easy enlargement of some details, modification of contrasts, and superposition of different images from the same painting.

Elisabeth Ravaud is an architect for the development of painting radiography. Trained as a medical doctor specialized in x-Ray radiography, Ravaud decided to apply her knowledge to painting examination. She was able to write a second PhD in art history this time comprising the different methods for the X-ray examination and a precise and meticulous description of a semiological approach to the various concepts and precepts in the radiographic images.² This important work is a real sum taking into account the physical phenomena and how the X-ray image is formed. The major contribution is probably the critical description of the different marks, signs which are explicitly easy to understand, and the signs that are ambiguous and misleading.

A study was undertaken on the famous *Issenheim* altarpiece from the Unterlinden museum in Colmar, which was painted at the beginning of the 16th century by Grünewald. The dimensions of the work (polyptic of several panels each 3.3 m. high and 5.3 m. wide) didn't allow us to bring the altarpiece to the laboratory. The analyses and examinations were undertaken inside the museum. The panels were radiographed during several nights taking into account the safety policy. The panels are painted on both sides which introduces difficulties to interpret the documents because of the superimposition of two images. The radiographs made it possible to determine the wood species as linden tree and the way the different wood planks were assembled.

2 Elisabeth Ravaud. *La radiographie des peintures: apport en histoire de l'art, en histoire des techniques et en conservation-restauration*. Thesis, Paris, Université de Paris 1 Sorbonne, 2011.

The radiographs enabled us to understand the way Grünewald painted. In the Nativity panel, a first sketch was abandoned; the limit of the sky and the far field was achieved with a lead white layer, reserving spaces for the motives in the foreground.

A comprehensive report of the various examinations undertaken on the work was presented at an international conference, and inside an exhibition, both in Colmar and finally published in a book for the general public.³

EXPERTISE AND DEVELOPMENT IN CONSERVATION SCIENCE

The Second World War put a stop to the activities of the Institute. Shortly after, in 1946, with the collaboration of the National Optical Institute, the laboratory reopened and Madeleine Hours was nominated shortly after that. In 1950, she was officially appointed as the head of the laboratory. In the mean time she developed research links with the French research institution CNRS and published an annual bulletin in 1956. She associated the laboratory with several exhibitions, especially with the one in 1952 commemorating the 500th birth anniversary of Leonardo da Vinci (1452, April 15th - 1519, May 2nd). She took part in exhibitions abroad, escorting Mona Lisa when Leonardo's panel was brought to New York in December 1962.

In 1968, Madeleine Hours was successful in developing her institute in a direction which took into account the academic context and the systemic development of Natural Sciences applied to archaeology and Cultural Heritage (CH). At the time, the pioneers of archaeometry introduced the Human Sciences community to a novel form of approaching the materiality of CH objects. Thanks to the strong support of André Malraux, the French Cultural minister, she created the Laboratoire de Recherche des Musées de France (LRMF) which was installed inside the Louvre Palace. Two floors were equipped for scientific photography and physico-chemical analysis. The team comprised at the time 16 people: curators, chemists, physicists, photographers. A physical branch was also set up with infrared spectrography, X-ray Fluorescence, X-ray diffraction. A Thermoluminescence (TL) system was also conceived for the authentication of ceramics.

Madeleine Hours was thus one of the architects for a laboratory dedicated to the analysis and examination of museum objects. She developed the concept of expertise and authentication, promoting a difficult equilibrium between, on one hand, the duty of the museum curators and, on the other, research and development in materials science applied to

3 F.-R. Martin, M. Menu and S. Ramond. *Grünewald*. Paris, Hazan, 2012.

cultural heritage. This research aimed at understanding the socio-cultural conditions of the creation of objects and also to achieve high performance conservation/preservation of the artefacts inside the museum galleries. The latter provides a service for the museum which comprises the assistance to curators who need material facts for the attribution of their collection. The service also concerns the technical assistance before and during conservation work in order to identify the preservation state of the objects, the characterization of the various constituents and to map the zones where restorers have operated in the past.

RESEARCH AND DEVELOPMENT ON ANALYTICAL TOOLS

1. AGLAE

Shortly before her retirement in 1983, Madeleine Hours convinced the French Ministry of Culture to acquire a middle scale instrument based on a particle accelerator for a non invasive and direct analysis of works of art. At the time, Proton Induced X-ray Emission (PIXE) was the only elemental analytical method for characterizing the surface of objects. It was most likely considered appropriate due to its similarity to x-ray fluorescence, a technique which was widespread in museum laboratories. The project was developed once the Ministry of Culture had approved it. An international conference in Pont-à-Mousson (East of France) brought together during three days in February 1985 some eminent specialists in Ion Beam Analysis (IBA): Georges Amsel from the *Groupe de Physique des Solides* (University Pierre et Marie Curie, Paris 6), William Landford (USA), Klas Malmquist (Sweden), Pier A. Mando (Italy), among others. The results of the conference and the discussions were published in a special issue of the physics magazine *Nuclear Instruments and Methods* Section B.⁴ Different aspects of how to achieve an optimized strategy for designing the system and the laboratory were discussed. Finally, it was decided to apply the various IBA techniques.⁵ In February 1989, the laboratory was officially inaugurated by the French Ministers of Culture and of Research. From then on, the challenge of the engineer team lead by Joseph Salomon consisted in developing the IBA technique in air. The efforts of the team permitted them to achieve a unique system providing a particle microbeam (proton

4 G. Amsel *et al.* "Overview of the discussions at the Prémontrés Workshop", *Nuclear Instruments and Methods B14*. 1986, pp. 162-167.

5 For the description of the IBA techniques see: *Ibidem*, pp. 30-37 and T. Calligaro, J.-C. Dran and J. Salomon. "Ion Beam microanalysis", in Janssens and Van Grieken (eds.): *Comprehensive Analytical Chemistry*. New York, Elsevier B.V., 2004, pp. 227-276.

or alpha particle) in air (or in helium at atmospheric pressure). The size of the beam is around 20µm in diameter.

The system based on a tandem accelerator 5SDH-2 from the American company Nuclear Electrostatics Corp. (NEC) is still the only one installed inside a museum and the only one devoted to the characterization of CH artifacts. The accelerator is inside a huge hall which is 35 m long, shielded by 1m concrete walls. A remote control of the machine and the experiments allow the researchers to operate under safe conditions. The team is now inserted in the international community of the IBA researchers participating in different events such as conferences (IBA, PIXE, Microbeams) and review papers. The recent paper written by the Florentine laboratory headed by Prof. P. A. Mando describes the importance of such systems for the study of Cultural Heritage.⁶

Many objects from different French museums such as paintings, drawings, ceramics, glasses, jewels, metals have been characterized thanks to the IBA techniques (PIXE, PIGE, RBS, NRA and also ERDA and IBIL), all performed in the air, at atmospheric pressure.

Today the team is composed of four engineers, each with a specific expertise: Claire Pacheco as the head, Brice Moignard as mechanical engineer, Laurent Pichon as electronic and software engineer, Quentin Lemasson as the local contact and IBA experimentalist.

The present challenge for the team is to complete the automation of the system in order to achieve new kind of experiments based on chemical IBA micro imaging. They succeeded in getting funds for the renewal of AGLAE. This should be a huge advantage not only for the C2RMF laboratory but also for all the colleagues hosted in the C2RMF who want to characterize in depth and in a non-destructive way their CH objects.

AGLAE was also a booster for different European projects such as Eu-Artech and Charisma, giving access to the European colleagues for IBA characterization of museum, historical monument and archaeological objects. Numerous applications have already been carried out and show the increasing interest in IBA characterization of CH works.

2. MOBILE CH LABORATORIES

Another impact of AGLAE is the development of specific methods adapted to the requirements of the museum objects: preciousness, impossibility to sample, heterogeneity and multi composite character. The AGLAE team is involved in the design, the realization and the applications of portable

6 P.A. Mando, M. E. Fedi and N. Grassi. "The present role of small particle accelerators for the study of Cultural Heritage", *Eur. Phys. J. Plus* N° 126, 2011, pp. 41-49.

instruments, such as FORS (Fiber Optic Reflectance Spectrometry), X-ray diffraction combined with X-ray fluorescence (XRD-XRF), micro Raman analysis and 2D XRF imaging.

The interest lies in these instruments being prototypes in development, which are maintained and applied for very specific purposes with accurate achievements, in contrast with how it is mostly done when using commercial systems, which impose particular ways of carrying out the experiments.

Madeleine Hours' institution, the LRMF, promoted in the 1970's an ambulatory laboratory. The concept has recently been developed in the framework of the Eu-Artech and CHARISMA European projects: the Italian MOLAB designed by the Chemistry Department of the University of Perugia and the Italian National Research Center in Florence that carried out many projects all around Europe. More than 12 different analytical methods may be available for a specific project once accepted after the evaluation by a peer review panel.⁷ A mobile laboratory has been completed in Cyprus for East Mediterranean projects by STARC from the Cyprus Institute, the STARLAB⁸ and a French "Laboratoire Mobile" is now going to be finalized, coordinated by the LRMH, the French Research Laboratory for the Historical Monuments located east of Paris in Champs-sur-Marne,⁹ inside which some portable instruments of the C2RMF will be installed if needed: XRD-XRF, FORS.

3. LARGE SCALE FACILITIES FOR CH

Simultaneously, in order to address important questions, the CH laboratories take advantage of the potential of larger facilities like synchrotron or neutron reactors centers. By taking samples from cultural objects, after a comprehensive study of the technical know-how of their production, the conservation scientists are inserted into the users community of the large scale facility centers and contribute to the applications of the powerful methods for determining, at the micrometer scale, the features enabling them to answer specific questions such as determining specific components in mixture, understanding the aging and alteration of the matter, operating micro X-ray tomography in order to visualize the inside of the artifact. The results of the experiments are presented particularly at the International conferences on Synchrotron radiation and neutrons in art

7 <http://www.charismaproject.eu/transnational-access/molab.aspx>.

8 <http://www.cyi.ac.cy/starcl/>.

9 <http://www.lrmh.fr/>.

and archaeology (SR2A) organized every two years, the last venue having been Paris, inside the Louvre Museum, during 9-12 September 2014.

PLURI-DISCIPLINARY RESEARCH, THE CASE OF LEONARDO'S MONA LISA

The conservation science laboratories are associated with pluri-disciplinary research undertaken through collaborations with different partners from different and complementary disciplines. The C2RMF is thus associated or promotes much research which is aimed to increase expertise in authentication, to build crucial databases and to improve the assistance in conservation/restoration/preservation. That is what it takes to maintain the service at a high level. Hereby service and research are two missions closely tied to a conservation science laboratory.

The analysis of *Mona Lisa* is a good example for emphasizing the necessity of the collaborative project for understanding the complex conditions under which the work of art is created. At the same time working on such a famous painting attracts enthusiastic colleagues not only to work on this particular icon, but also and especially because it enables the improvement of particular methods which should benefit other objects, in this case painted wooden panels and polychrome sculptures. The results of a comprehensive research were published in a book intended to target a wide public.¹⁰ This research, which is still ongoing, was the topic of a conference held at the National Gallery, London, about Leonardo's technical practice as a painter and draughtsman and the proceedings were published recently.¹¹

The *Mona Lisa* project enables us to get a huge and comprehensive multispectral imaging of the painting.

Another achievement of the project was the full understanding of the origin of the original and secret Leonardo's *sfumato*. During his PhD work in physics carried out at the C2RMF, Guillaume Dupuis realized FORS measurements on the face of *Mona Lisa*.

The results allow us to formulate that the *sfumato* is carried out thanks to a thin glaze layer, finely colored with manganese oxide (burnt umber), the thickness of the glaze layer being related to the value and hue of the color and resulting from a delicate application on top of the carnation paint layer by Leonardo.

10 J. P. Mohen, M. Menu and B. Mottin. *Mona Lisa. Inside the painting*. New York, Harry N. Abrams, Inc., 2006.

11 M. Menu (ed.). *Leonardo da Vinci's technical practice: paintings, drawings and influence*. Paris, Hermann, 2014.

CONCLUSION

The introduction of Natural Sciences in the fields of art history and conservation has already achieved important results. Indeed analytical chemistry and imaging techniques developed by the IT (information technologies) have proved the usefulness of their association. However more efforts should still be undertaken so as to get a definitive merging of the disciplines for building a new art history. Color is also a major challenge of the discipline, going beyond the sole chemical characterization. Of course this characterization is most important for understanding the technical knowhow of the artists and craftsmen from the past, but also for taking into account aging and alteration of the different constituent materials of the objects. Moreover to better understand the intentions of our ancestors, it is important to precise the physical properties of the matter, that is, the qualities sought out by the artists, such as, color, stability, and mechanical properties such as hardness. Such an extensive characterization is also fruitful for conservation and preservation and it fully corresponds to the missions of a CH laboratory. The future of the field will see the close association of experts in different Natural Sciences and IT with curators, art historians, librarians and conservators. Each discipline brings its own procedure for a complete art history and a scientific conservation and preservation of the objects inside museums and other cultural buildings and centers.

ACKNOWLEDGMENTS

All the LRMF colleagues, and especially Elisabeth Ravaud, Clotilde Boust's imaging group, Claire Pacheco's AGLAE group, Guillaume Dupuis, Jean Claude Dran, the LRMH with Vincent Detalle, and the Canadian National center for research (CNRC).

DOSSIER / ARTÍCULO

Montini, Pablo (2016). "Restauraciones y atribuciones: las demandas de un coleccionista profesional. La colección de Juan B. Castagnino (Rosario, 1907-1925)", *TAREA*, 3 (3), pp. 76-94.

RESUMEN

El presente artículo reflexiona sobre la conformación de la colección de pintura antigua europea del coleccionista rosarino Juan Bautista Castagnino (1884-1925) y sobre sus prácticas profesionales en torno al estudio, catalogación y conservación de la misma. Precisamente, este trabajo intenta dar cuenta de la relación establecida por el coleccionista con los expertos europeos de las primeras décadas del siglo xx encargados de reconocer la autenticidad, apreciar y conservar el valor de las piezas artísticas y objetos de colección. Entre ellos se destaca el trabajo realizado para Castagnino por los profesionales ligados a los poderes públicos, como los conservadores y directores de museos cuyos procedimientos de peritaje se encontraban vinculados a la noción de atribución, y por los que mantenían una relación directa con el mercado de arte como los restauradores, historiadores del arte, coleccionistas y artistas.

Palabras clave: *Restauración, atribuciones, coleccionismo, mercado de arte.*

ABSTRACT

This article reflects upon rosarino collector Juan Bautista Castagnino's (1884-1925) collection of old masters paintings and his own professional practice involving the study, cataloguing and conservation of such art. Precisely, this paper attempts to account for the relationship established by the collector with European experts in the first decades of the twentieth century, responsible for recognizing the authenticity as well as, appreciating and preserving the value of art and collectible pieces. This includes the work which was entrusted by Castagnino and carried out by those linked to the government, such as curators and museum directors, professionals whose expertise procedures were related to the notion of attribution and also by those who maintained a relationship with the art market such as restorers, art historians, collectors and artists.

Key words: *Restoration, attribution, collecting, art market.*

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2016

Fecha de aprobación: 12 de junio de 2016

RESTAURACIONES Y ATRIBUCIONES: LAS DEMANDAS DE UN COLECCIONISTA PROFESIONAL

La colección de Juan B. Castagnino
(Rosario, 1907-1925)

Pablo Montini

Escuela Superior de Museología de Rosario

Le felicito pues por la extraordinaria adquisición que su hermano Don Juan ha hecho en su tiempo, gracias a su intuición nata, su erudición y su perspicacia, y creo que Vd. debería en alguna forma dar cuenta a la Prensa Grande del hallazgo de su hermano, ensalzando su pericia, pues son cosas que no sucedan a menudo.

Federico Müller, Carta a Manuel Castagnino,
Buenos Aires, 2 de agosto de 1941.

LA COLECCIÓN

Desde muy joven Juan Bautista Castagnino (1884-1925) demostró interés por la pintura. A los 16 años, en el ámbito familiar, exhibía sus primeras obras, de las que solo se conocen copias de artistas italianos y del pintor alemán Eduard von Grützner, seguramente realizadas bajo la tutela de alguno de los tantos artistas europeos que crearon

academias en la ciudad de Rosario a fines del siglo XIX. Si bien al poco tiempo se alejó definitivamente de los pinceles, su afición por el arte lo llevó a convertirse en el promotor de la institucionalización artística rosarina y en uno de los más importantes coleccionistas de la Argentina. Con tan solo 23 años, dio comienzo a una colección que fue ampliando por medio de rigurosos estudios hasta lograr una de las series de pintura europea del siglo XVII más significativas del país.

Su colección se constituyó en dos etapas. La primera, entre 1907 y 1914, muestra su interés por el arte italiano del Barroco, preferencia que acaso haya influido el origen peninsular y la actividad comercial de su familia, basada en el vínculo del puerto de Rosario con el de Génova. Para el coleccionista rosarino era indudable que la tradición artística italiana no había muerto luego del Renacimiento, y su valoración de los maestros del siglo XVII así lo confirma. De esta forma, parece seguir los procesos acontecidos en Europa antes de la Primera Guerra Mundial, en el que las grandes exhibiciones de maestros antiguos servían a los fines nacionalistas de los gobernantes, modificando el gusto del gran público a través de la revalorización de la pintura del siglo XVII y XVIII.¹ Castagnino fue uno de los tantos coleccionistas que se lanzaron a la búsqueda de estas piezas, muy elogiadas en las publicaciones y revistas de arte del momento.

A través de sucesivos viajes, y haciendo uso de intermediarios, se proveyó en galerías, subastas o por compra directa, de un gran número de obras que provenían mayoritariamente de antiguas colecciones nobiliarias italianas, como las del duque de Cassano (Nápoles), de los marqueses de Mansi (Lucca), de Sardini (Lucca), de Dongui (Génova) y del conde de Nobili (Lucca). De este período provienen el *San Jerónimo*, de Giuseppe Nasini (1657-1736), *Agar*, de Giovanni Francesco Barberini “El Guercino” (1591-1666), *Santa Catalina*, de Francesco Furini (1603-1646), *Diógenes con la linterna*, de Pietro Paolini (1610-1682), *Sagrada Familia*, de Sebastiano Conca (1680-1764) o *Moisés presentado a la hija del Faraón*, de Jacopo Vignali (1594-1664).² También adquirió algunos dibujos como *La estatua ecuestre de Marco Aurelio*, de Luca Giordano (1634-1705), *Hombre de prospecto*, de Polidoro de Caravaggio (1492-1543), *El Dios Tíber* y *Dos combatientes*, de Salvatore Rosa (1615-1673),

¹ Ver Francis Haskell. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona, Crítica, 2002.

² Pablo Montini. “El arte de los barcos: la primera etapa de la colección de Pinturas y dibujos de Juan B. Castagnino. Rosario, 1907-1915”, en Beatriz Dávila *et al.* (coords.): *III Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad*. Rosario, UNR, 2004, CD-Rom.

Cabeza, de Angelo Tori “Il Bronzino” (1503-1572) y *San Nicolás en la gloria*, de Mattia Preti (1613-1699).³

La segunda etapa, desde 1914 a 1925, año de su muerte, debe vincularse con el estallido de la Primera Guerra Mundial, conflicto bélico que no solo obtuvo el mercado de arte internacional, sino que también paralizó el desarrollo de las actividades económicas del puerto de Rosario negándole a Castagnino la posibilidad de mantener las continuas adquisiciones de arte europeo de los años anteriores. Así, se vio obligado a acercarse al arte nacional y local, que aún no encontraba un campo artístico apto para su legitimación. De allí su activa participación a favor de la institucionalización del arte rosarino llevando adelante el Salón de Otoño, la Comisión Municipal de Bellas Artes (CMBA) y el Museo Municipal de Bellas Artes. Esto le permitió formar una destacada colección de arte argentino con obras de Fernando Fader, Alfredo Guido, Martín Malharro e Italo Botti, entre otros, y alcanzar la fama de mecenas debido al apoyo que les brindó a los jóvenes artistas como Antonio Berni.⁴

Sin embargo, apenas terminada la contienda mundial, volvió a demostrar su interés por los *old masters*, al adquirir las piezas de mayor peso de su colección, tanto por el prestigio internacional de sus autores como por la procedencia de las mismas, privilegiando la calidad en detrimento de la cantidad de piezas. La problemática de los altos costos, tanto de las obras como de los derechos aduaneros, pudo haber influido en las selecciones. En 1919, para solucionar estos inconvenientes, junto a algunos coleccionistas y miembros de la CMBA solicitó al Ministerio de Hacienda de la Nación y al Congreso Nacional la rebaja de los aranceles aduaneros estipulados para la importación de obras de arte.⁵

En este momento, instaló en su galería particular, el *Felipe II*, de Tiziano Vecellio (1477-1576), *Un evangelista*, de El Greco (1541-1614), el *Retrato de hombre con pelliza*, de Paolo Caliari “il Veronese” (1528-1588), el *Retrato del Jurisconsulto Henry Saint John*, de Gerard van Soest (1600-1681), *San Lucas pintando a la Virgen* –atribuido recientemente a Luca Giordano (1634-1705)–, *San Andrés, patrono de los pescadores*, de José de Ribera (1591-1652), *La Sagrada Familia*, de Jan Gossaert “Mabuse” (1478-1532), y *Bandidos asesinando a hombres y mujeres*, de Francisco de Goya (1746-1828).

3 Esta serie de dibujos fue adquirida en Buenos Aires, al barón Sezza de la colección del duque de Cassano de Nápoles en septiembre de 1910.

4 En 1925, a pocos meses de morir, por su expresa voluntad, ingresó al Museo Municipal de Bellas Artes parte de su colección de arte argentino, entre las que se encontraban siete pinturas de Alfredo Guido, seis de Italo Botti, cinco de Fernando Fader, dos de Ángel D. Vena y una de Luis Cordiviola, Martín Malharro y Leoni Matthis.

5 “Comisión Municipal de Bellas Artes”, *La Capital*, Rosario, 1 de abril de 1919, p. 4.

De tal modo, Castagnino representaba al moderno mundo del arte, en el cual “los museos, las exposiciones, las tiendas de anticuarios, las colecciones particulares, las ventas y los salones eran, para él, motivos especiales de regocijo, algo que lo incitaba al análisis sutil, a la búsqueda de la oculta intención o belleza, dándose la intensa emoción de contemplar”.⁶ Su ojo experto era señalado en la enumeración de los descubrimientos realizados, entre los que se destacaba el haber encontrado tirados en Buenos Aires “en un pequeño negocio donde se traficaba con artículos de empeño” dos retratos del pintor español Antonio María Esquivel (1806-1857), que hasta ese momento “merecían el mismo trato despectivo de las demás chucherías”.⁷ Estos fueron argumentos suficientes para caracterizar al coleccionista como el experto, el *connaisseur*, o el perito más distinguido de la ciudad.⁸ Sus conocimientos y profesionalismo eran reconocidos por los miembros de la burguesía local, interesados también en la adquisición de piezas artísticas, a quienes asesoró y acompañó en la adquisición de pintura antigua en el mercado europeo.⁹

Este profesionalismo queda demostrado en la elaboración minuciosa de un cuaderno de catalogación, en el que consignó todos los movimientos realizados en torno a la adquisición de obras, desde la fecha en que la formalizó, a quién, la procedencia, el costo y los gastos adicionales como los fletes, los derechos de aduana, las comisiones, las restauraciones, el embalaje y los marcos.¹⁰ También, dejó otro inventario con sus contactos en el Viejo Mundo, en el que se registran una multiplicidad de actores vinculados con el mercado de arte, el campo museológico y artístico europeo.¹¹

6 J. M. D. “Juan B. Castagnino”, *La Revista de “El Círculo”*, Número extraordinario, octubre de 1925, p. 30.
7 *Ibidem*.

8 Precisamente, Marcelo Pacheco coloca a Castagnino en el segmento de coleccionistas argentinos “de fuerte arraigo económico y social” especializados en el campo de los *old masters*, que a diferencia de sus predecesores del siglo XIX, buscaron asegurar temas como la originalidad y la procedencia de las piezas (Marcelo E. Pacheco. “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina. Aproximaciones entre 1880-1930”, *Ramona. Revista de artes visuales* N° 53, agosto de 2005, p. 14). Sobre el profesionalismo de Castagnino en comparación con los coleccionistas porteños como Lorenzo Pellerano: Marcelo E. Pacheco. *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario*. Buenos Aires, Edición del autor, 2011, p. 250.

9 Entre ellos, se destacaba el “fuerte comerciante y buen amigo”, Odilo Estévez, al que le proveyó todos sus contactos en España e Inglaterra para la adquisición de “piezas indiscutibles, auténticas de verdad” a precios “razonables” de los grandes maestros españoles (Juan B. Castagnino. *Carta a José Francés*. Rosario, 18 de abril de 1923, p. 2).

10 El cuaderno de catalogación lleva por título *Pinturas y dibujos*, se encuentra firmado por Juan B. Castagnino y fechado en Rosario en 1914.

11 Juan B. Castagnino. *Inventario de la colección de pinturas*, Rosario, , enero de 1916.

Precisamente, este trabajo intentará dar cuenta de la relación establecida por Castagnino con los expertos europeos en las primeras décadas del siglo xx, momento en que el arte antiguo se volvía una actividad especializada, al punto de demandar una serie de conocimientos que solo podían brindar estos agentes, convirtiéndose en los protagonistas de las instituciones culturales y del mercado. Siguiendo la clasificación establecida por Raymonde Moulin, entendemos a los expertos como los profesionales encargados de reconocer la autenticidad, apreciar y conservar el valor de los objetos de arte y piezas de colección.¹² Castagnino se contactó con las dos categorías establecidas para los especialistas en arte clásico, cuyos procedimientos de peritaje se encontraban vinculados a la noción de atribución. Por una lado, los profesionales ligados a los poderes públicos, como los conservadores y directores de museos encargados de garantizar la autenticidad de las obras y hacer cumplir las reglas estatales en torno al patrimonio artístico, y por el otro, con los expertos independientes, como los historiadores del arte, restauradores, artistas, coleccionistas y anticuarios con una estrecha vinculación con el mundo comercial.

LOS RESTAURADORES DEL VALOR

Como era habitual en Castagnino, a mediados de 1914 arribó al puerto de Génova para reencontrarse con familiares, coordinar las actividades mercantiles de su padre y fundamentalmente para visitar museos, colecciones, monumentos históricos, galerías y personalidades destacadas del medio artístico. También, desde esa fecha emprende por distintas ciudades de la península una frenética búsqueda de obras que irá adquiriendo, investigando y acondicionando para ser enviadas posteriormente a Rosario. En Milán compra el *Retrato de un gentilhombre de la familia Paravicini*, atribuido en primera instancia a Martín de Vos (1532-1603) y luego a Antonio Moro (1520-1578), y el *Retrato del Capitán Homacin*, de la escuela francesa del siglo xviii. En la Galería Warowland de esa ciudad se hace de una obra de José de Ribera, *Santiago apóstol*, que inmediatamente devolverá a cambio de una naturaleza muerta de Jan Davidsz de Heem (1606-1684).¹³ En Roma adquiere un autorretrato de Federico Barocci (1526-1612); en Florencia, un “Grupo de cinco figuras”, de la escuela veneciana del siglo xvi; en Bérgamo, *Paisaje con lavanderas y frailes*,

12 Ver Raymonde Moulin y Alain Quemin. “La certificación de la valeur de l’art. Experts et expertises”, *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 48e année, N° 6, 1993, pp. 1421-1445.

13 Probablemente, la obra de José de Ribera, *Santiago apóstol*, sea la que hoy se encuentra en la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla con el nombre de *Santiago el mayor*, procedente de la colección de González Abreu. La Galleria Warowland, dirigida por Gustavo Sagliardi, pertenecía al anticuario polaco conde Ladislao Tysidewicz.

de Alessandro Magnasco “Il Lissandrino” (1667-1749); en Lucca aprovecha la venta de los marqueses de Sardini y obtiene cuatro naturalezas muertas y *El martirio y milagro de Santa Catalina*, todos de autores anónimos. Luego pasa por Madrid para adquirir *Santa Bárbara*, de Váldes Leal (1622-1690), y *Palomas y pollos*, de Goya, para terminar su periplo nuevamente en Génova con la compra de un paisaje de Claude Lorrain (1600-1682).

Siguiendo su práctica profesional, durante este viaje fue registrando en un cuaderno las obras que le interesaba adquirir, con el precio, el nombre y dirección de sus propietarios, intermediarios y comisionistas de las ciudades de Milán, Bolonia, Roma, Bérgamo y Crema. También apuntó a los expertos a los que debía acudir para acondicionar sus recientes adquisiciones, como restauradores, especialistas en marcos, forradores, embaladores, historiadores del arte, directores de museos y coleccionistas –no solo en Italia, sino también en París, Londres y Múnich–, además de anticuarios, libreros, encuadernadores y fotógrafos.¹⁴ Allí, estaban registrados coleccionistas de la talla de Otto E. Messinger, comerciante alemán y mecenas de algunos artistas como Antonio Mancini; anticuarios de reputación internacional que trabajaban para los grandes coleccionistas estadounidenses, como Raoul Heilbronner, alemán establecido en París especializado en arte gótico y del Renacimiento a quien Castagnino señaló por la calidad de sus “gobelinos”; casas de fotografía y óptica como la de “Negretti & Zambra”, en Londres, y librerías, entre las que se destacan las que se encontraban en la *Piazza di Spagna*, en Roma.

Tal como lo revelan sus notas, la mayor parte de las adquisiciones realizadas durante este viaje las efectuó directamente de sus propietarios, algunas veces por medio de “comisionistas” o “mediadores”, representados en gran número por artistas o profesionales.¹⁵ La selección de las obras se encontraba relacionada con su valor económico, privilegiando la relación entre precios moderados y buena pintura. Entre el *Retrato de la Duquesa de Mantova*, de Sofonisba Anguissola, por “Lib. 3000” y dos paisajes de Alessandro Magnasco, uno a “Lib. 600” y el otro a “Lib. 500” ofrecidos por Attilio Steffanoni en Bérgamo, optó por la pieza de menor valor.¹⁶ De allí, que muchas de las obras que interesaron al rosarino se destacaban por haber formado parte de colecciones familiares que, luego de morir el propietario, eran puestas a la venta por sus deudos. Sobresalen en sus registros, las pinturas que vendían en Milán la “Sra. viuda Cantoni”, la “viuda

14 Juan B. Castagnino. *Inventario de la colección de pinturas*, op. cit., s/p.

15 Ibidem. Por ejemplo, el arquitecto A. Candoni le ofreció un “primitivo fondo oro” atribuido a Gentile da Fabriano (1370-1427).

16 Ibidem.

Arigoni Brianzi” o la esposa del reconocido fotógrafo madrileño Manuel Company (1858-1909), de quien adquiere la obra de Valdés Leal.¹⁷

Muchas de estas piezas requerían ser restauradas y estudiadas a fin de obtener una posible datación o autoría. La restauración era un motivo de interés para Castagnino ante la falta de un desarrollo profesional en la Argentina.¹⁸ Por esto se contactó con los acreditados restauradores del ámbito museológico italiano, quienes se encargaron de poner a punto sus nuevas adquisiciones, aportar posibles atribuciones a las obras, ofrecer otras a la venta y gestionar los derechos de exportación de las mismas.

El caso paradigmático lo encarna Luigi Cavenaghi (1844-1918), considerado el restaurador más importante de la época. Su nombre había quedado vinculado a sus siete años de trabajo dedicados a la restauración de *La Última Cena*, de Leonardo da Vinci, realizada con nuevos métodos científicos. Su notable experiencia en el campo de la restauración le concedió asignaciones importantes, como la dirección del departamento de pintura del Vaticano y la dirección de la Escuela de Artes Aplicadas, en el Castello Sforzesco de Milán.¹⁹ Cavenaghi, además de gestionar los permisos de exportación de muchas de las obras adquiridas por Castagnino en Italia mediante el cobro de una comisión, restauró el *Retrato del Capitán Homacin*, de la escuela francesa del siglo XVIII, y mostró la relación entre restauración y atribución al señalar que la inscripción con los títulos del retratado, fechada en 1744, era posterior a la obra, llevando al coleccionista a atribuir la tela a François de Troy (1645-1730). También influyó en la devolución de un *Interior con cuatro figuras* atribuido a Adriaen Brouwer (1605-1638) que, al no considerarlo de su autoría, apoyó el cambio por el paisaje de Lorrain.²⁰

Otro de los restauradores que, al igual que Cavenaghi, estimó que el “fragmento quemado” titulado *Lot y sus hijas* de Castagnino podría

17 *Ibidem*.

18 El valor otorgado a la conservación de sus pinturas se pone en evidencia en su biblioteca, en la que se encontraban la segunda edición del manual de restauración de Giovanni Secco Suardo y una pequeña publicación de Luigi Cavenaghi sobre conservación y restauración de pinturas de 1912. Uno de los pocos trabajos de “restauración de la pintura” registrados en el país se realizó en Buenos Aires por “\$80”, sobre *San Francisco Javier en éxtasis*, pintura sobre cobre atribuida a Alonso Cano, adquirida por “\$450” junto a su marco de “\$120”. Juan B. Castagnino. *Inventario de la colección de pinturas*, *op. cit.*, s/p.

19 Ver Alessandra Civai y Silvia Muzzin (ed.), Luigi Cavenaghi e i maestri dei tempi antichi. Pittura, restauro e conservazione dei dipinti tra Ottocento e Novecento, Bergamo, Lubrina editore-Banca di Credito Cooperativo di Caravaggio, 2006.

20 Esta pintura, que provenía de la venta de la colección del Marqués Dongui de Génova, fue adquirida al pintor piomontés Cesare Viazzi (1857-1943) demuestra el activo lugar que ocuparon los artistas en el mercado de arte como revendedores, tal como se pone en evidencia en muchas de las adquisiciones realizadas por Castagnino.

considerarse como una obra de Paolo Caliari, fue Otto Vermehren (1861-1917), pintor, copista y restaurador alemán radicado en Florencia entre 1901 y 1914 y responsable de la restauración de la pintura antigua de la Galleria degli Uffizi. El costo de su trabajo sobre esta tela igualaba al precio que Castagnino había pagado por la obra, lo que demostraba las altas expectativas que tenía puesta en las restauraciones. Lo mismo sucedió con la labor realizada por el restaurador activo en Roma, Gerolamo Palumbo, quien cotizó en “500 lib.” el trabajo efectuado sobre la pintura atribuida a Jan Davidsz de Heem y por la que el rosarino había pagado “600 lib.”²¹

Como bien lo demuestran estos casos, a medida que realizaba sus adquisiciones, Castagnino requirió del trabajo de los restauradores del lugar, por lo que muchas veces llegó a utilizar a varios de ellos para una misma obra, resaltando su especialización. El retrato atribuido a Antonio Moro fue entregado al “forrador” de Milán Francesco Armoni, para que rentabilizara y restaurara su pintura, mientras que el marco fue restaurado por A. Questa.²² Para Castagnino, los marcos fueron un asunto de interés. En sus notas, apuntó los diversos especialistas que podían restaurarlos o realizar réplicas, como A. Calavas en París, que elaboraba “reproducciones” de *cadres et bordures* del siglo XVI, o Carlo Cavollossi en Milán, que efectuaba “marcos esculpidos”.²³ Por la antigüedad o por los traslados sufridos, también se preocupó por la adquisición y la restauración de varias cornisas. Como ejemplo, una tabla de autor anónimo, atribuida a la escuela flamenca y datada entre 1560 y 1600, fue adquirida en Génova en “f. 600” junto a “corniza de la época f. 100”, a la que tuvo que realizarle el “restauro de la corniza y añadidos a la pintura” por “f. 50”. En otros casos, solo se ocupó de “redorar el marco”.²⁴ Si las pinturas no poseían marcos, los adquiría en anticuarios o los mandaba a confeccionar seleccionando distintos tipos de marcos de acuerdo a la obra, algunas veces con el nombre del autor –como la obra atribuida a Jan Davidsz de Heem– y otras con la “cornice dorada oro in foglia e patinata antica”.²⁵ Las telas más importantes compradas en Rosario o las que encargaba en Europa por medio de intermediarios fueron instaladas, por la calidad en el tallado

21 Palumbo también restauró por “200 lib.” el *autorretrato* de Federico Barrocci que había sido comprado a Gustavo Galassi en Roma. Juan B. Castagnino, *Pinturas y dibujos, op. cit.*, s/p.

22 F. Armoni y A. Questa también fueron contratados por el coleccionista para embalar muchas de las obras adquiridas en este viaje.

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*. Muchos de los marcos que tuvieron que ser redorados fueron los de la pintura antigua adquirida en Buenos Aires, como un *Ecce homo* de “autor ignorado” de la “Escuela de Guido Reni” o el *San Jerónimo* de Giuseppe Nasini, ambos provenientes de una colección romana.

25 En sus notas se encuentra consignada la compra de 20 marcos (Juan B. Castagnino. *Inventario de la colección de pinturas, op. cit.*, s/p). En este viaje por Europa compró varios marcos, por ejemplo, en el anticuario genovés de Giuseppe Levi se hizo de una “cornice dorata antica” por “90 L.”

y dorado, en marcos realizados en América durante el período colonial, algunos jesuítcos, como el que contenía la obra de El Greco, Maarten van Heemskerck, Gerard Van Soest o Jan Gossaert.²⁶

La relación de los restauradores con el mercado de arte se hacía evidente en el caso de Castagnino: algunos eran registrados como “comisionistas” o “mediadores”. Entre ellos, el profesor Pompeo Felisadi, restaurador de Bolonia, era destacado porque conocía “buenos cuadros” que se encontraban en venta.²⁷ En tanto, otros directamente vendían obras a los coleccionistas, como Gerolamo Palumbo, quien le ofertó un *San Jerónimo*, de Marco Palmezzano (1460-1539), por “900 Lib.”²⁸

LAS ATRIBUCIONES: HISTORIADORES DEL ARTE, CONSERVADORES Y DIRECTORES DE MUSEOS

En el proceso de constitución del valor de la pintura antigua adquirida por Castagnino, en el doble sentido de valor artístico y de valor económico, los historiadores, conservadores y directores de museos jugaron un papel relevante. Estas obras, que en la mayoría de los casos no eran datadas ni firmadas, exigían la identificación del trabajo de estos expertos encargados de dictaminar sobre su autenticidad, origen y calidad. Sus procedimientos se encuadraban en la noción de atribución, generalmente aplicando un análisis formal más que la búsqueda de documentación y la investigación de su materialidad.

Tal como lo ha estudiado Krzysztof Pomian, fueron estos actores culturales y económicos, en el momento en que Castagnino operó directamente en el mercado de arte europeo, los que ocupaban el lugar de intermediarios entre la pintura antigua y el público y los coleccionistas ya sea dirigiendo un museo o trabajando directamente para ese mercado.²⁹ En su cuaderno colocó los nombres de los más destacados directores de museos de la época buscando establecer con ellos algún tipo de contacto. Allí aparecían el historiador del arte y crítico Wilhelm von Bode (1845-1929), director general de los reales museos de Prusia entre 1905 y 1920, y el

26 La elección de estos marcos se correspondía con la importancia que adquirieron los motivos americanos en las artes decorativas y aplicadas por esos años. La síntesis euríndica planteada por Ricardo Rojas no solo se ponía claramente de manifiesto en los marcos elegidos para sus obras europeas, sino que también estaban presentes en su retrato, en *La niña de la rosa* y en *La chola desnuda*, realizadas por Alfredo Guido, y en su colección de arte colonial (mobiliario, pintura, platería) que era rescatada en sus aspectos decorativos.

27 En Milán, también eran señalados como “restauradores y comisionistas” los “fratelli Porta” (Juan B. Castagnino. *Inventario de la colección de pinturas*, op. cit., s/p).

28 *Ibidem*.

29 Krzysztof Pomian y André Chastel. “Les intermédiaires”, *Reveu de l'Art* N° 1, 1987, pp. 5-9.

profesor Giulio Cantalamessa (1846-1924), director de la Gallerie dell'Accademia di Venezia entre 1895-1905 y segundo director de la Galleria Borghese a partir de 1906.

El prestigio de los expertos que trabajaban en los museos se asentaba en el conocimiento de sus colecciones, además de ser los responsables de validar las obras de ciertos artistas. De allí que Castagnino se halla ocupado de colocar en su catalogación en qué museos europeos se encontraban obras de los pintores que poseía en su colección.³⁰ Mayor peso tenían los informes que podían brindar sobre sus obras los miembros técnicos de las instituciones museísticas. En su estadía en Madrid, en febrero de 1915, solicitó al director del Museo del Prado, el artista y crítico José Villegas Cordero (1844-1921), el reconocimiento de la pintura sobre cobre *San Francisco Javier en éxtasis*, quien al estudiar la fotografía de la misma le manifestó: “que era una obra muy apreciable, de mano maestra, sobre todo el santo, muy similar a las de Alonso Cano, de quien podría ser original”, observación que adjuntó a su catálogo y que le valió de atribución.³¹

Los contactos establecidos en su viaje por Italia y España los continuó utilizando a medida que realizaba, desde Rosario, nuevas adquisiciones. Muchas de estas obras con dudosas atribuciones fueron expuestas a diversos especialistas a fin de definir su autoría. Un caso emblemático lo representó la pequeña tela *Palomas y pollos*, asignada a Francisco de Goya y adquirida en Madrid en marzo de 1915 por mediación del crítico de arte, José Francés, al pintor vizcaíno Eduardo Urquiola Aguirre (1865-1932).³² En primera instancia, aprovechó la visita a Rosario de Enrique Martínez Cubells y Ruiz (1874-1947), pintor y profesor de las escuelas de Artes y Oficios y de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, para certificar la obra y comprarle *Un evangelista*, del Greco, y *La Virgen con el Niño Jesús*, de Gerard David.³³ De la misma manera que poco tiempo después lo hiciera el profesor de historia del arte y director del Museo Nacional de Artes Industriales y Decorativas de Madrid, Rafael Domenech (1874-1929),

30 En su cuaderno de catalogación, además de los datos principales de las pinturas (autor, título, medidas, materialidad, procedencia) se encontraba una breve biografía del pintor, generalmente extraída de diccionarios enciclopédicos, junto al listado de museos y “pinacotecas” que poseían su obra.

31 Juan B. Castagnino. *Pinturas y dibujos*, op. cit., s/p.

32 El crítico de arte madrileño, José Francés (1883-1964), fue el intermediario de varias obras adquiridas en España, generalmente cobraba por esas comisiones el 10% del valor de la obra. Con Castagnino mantuvo una prolongada relación epistolar, en la que le ofrecía información sobre la venta de importantes obras de Tiziano, Zurbarán, Velázquez, el Greco, Goya, Murillo o Ribera, provenientes de antiguas casas nobles.

33 Enrique Martínez Cubells había llegado a Rosario en agosto de 1918 con motivo de su exposición en la sucursal de la Galería Witcomb (Fundación Espigas. *Memorias de una galería de arte. Archivo Witcomb 1896-1971*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, p. 240).

Martínez Cubells avaló la atribución a Goya con unas breves líneas que incluían su currículum detrás de la fotografía de la obra:

Certifico según mi leal saber y entender que una tela representando "Un grupo de aves" cuyas dimensiones son 0,45 de alto por 0,58 de ancho y cuya fotografía esta adjunta lo creo original del genial pintor español D. Francisco de Goya y Lucientes. Y para que conste y a petición de su actual propietario D. Juan B. Castagnino expido el presente certificado.³⁴

Estas atribuciones solo se sustentaban en lo autoridad profesional de los historiadores españoles, dado que no había otro dato que pueda relacionar la obra con la producción de Goya. Lo mismo sucedió con el fragmento que los restauradores Cavenaghi y Vermehren habían asignado a Caliarì, puesto también a consideración del historiador que más información ha proporcionado al mercado de arte, el célebre Bernard Berenson (1865-1959). Este experto, tal como lo consignó en su catálogo, a diferencia de los anteriores y mostrando un mayor conocimiento sobre los artistas del siglo XVI, había opinado que *Lot y sus hijas* era "un bello trozo de Giambatt. Zelotti, pintor secuaz del Veronese".³⁵

La vinculación entre procedencia y atribución se reflejó en la otra obra de Goya de su colección, *Bandidos asesinado hombres y mujeres*, conseguida en Buenos Aires en la venta realizada por Domingo Viau. Esta tabla había sido rematada en febrero de 1922, en el Hôtel Drouot de París, del secuestro de guerra de los bienes de Richard Goetz, Doctor Wendland y Sigfried Hertz.³⁶ Sin embargo, en este caso, la prueba vendría de August L. Mayer (1885-1944), curador de la Alte Pinakothek de Múnich, a quien Castagnino había incluido en su lista de posibles contactos europeos. Este alemán, requerido por el mercado de arte internacional por la calidad de atribuciones y que contribuyó de forma decisiva para el reconocimiento de los máximos exponentes del arte español, en su publicación sobre Goya incluyó el óleo adquirido por Castagnino dándole la posibilidad al rosarino de confirmar su autoría.³⁷

El anónimo fresco sobre teja, *La Virgen y el niño*, de la escuela italiana del siglo XVI y conseguido en octubre de 1921 en el anticuario florentino de Gino Vellutini por intermedio de su antiguo comisionista, el pintor italiano Luigi de Servi (1863-1945), fue otra de las piezas que requirió el

34 Enrique Martínez Cubells y Ruiz. *Carta al Sr. Juan B. Castagnino*. Rosario, Archivo Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", 7 de agosto de 1918. AMMBAJBC.

35 Juan B. Castagnino. *Pinturas y dibujos, op. cit., s/p.*

36 El coleccionista rosarino había adjuntado como documentación la gaceta de la famosa casa de remates francesa (AMMBAJBC).

37 Catalogado bajo el Nº 610, p. 218 y reproducido en la p. 169, fig. 273, en Augusto Mayer. *Goya*. Barcelona-Buenos Aires, Editorial Labor, 1925.

análisis de los expertos.³⁸ En el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” se encuentra la correspondencia que estableció, en primer lugar, con su anterior propietario para conocer su procedencia.³⁹ Luego, para establecer una posible atribución, se contactó con el arqueólogo, curador e historiador del arte, Corrado Ricci (1858-1934), con el pionero de la historiografía moderna del arte en Italia, profesor de la Universidad de Roma y conservador de la Galleria de los Este en Módena, Adolfo Venturi (1856-1941), y con Louis Demonts (1882-1954), conservador del Museo del Louvre, encargado de realizar los inventarios de la colección de dibujos de las escuelas del norte europeo de los siglos xv al xviii.⁴⁰

Los cuatro especialistas, mediante referencias históricas e iconográficas, arriesgaron en sus observaciones diferentes atribuciones. Al anticuario Vellutini le pareció que podía tratarse de una obra vinculada a la escuela del Pontormo (1494-1557), Ricci expresó que era de un maestro florentino próximo a Agnolo Tori “Il Bronzino” (1503-1572), Venturi, a través del estudio de la imagen de la Virgen y del niño, afirmaba que el pintor había tomado indudablemente como modelo a Miguel Ángel, y Demonts, en contraposición a los italianos, veía muy remota la influencia de Miguel Ángel y relacionaba la teja con los fresquistas de Módena y Parma de fines del siglo xvi, como el Parmigianino (1503-1540) o Lelio Orsi da Novellara (1511-1587).⁴¹

En el campo de las atribuciones, y en especial con esta obra, los críticos y cronistas de los medios de prensa locales también marcaron su posición, quizás asesorados por Castagnino, a quien consideraban un “erudito”. El poeta y crítico de arte, Fernando Lemmerich Muñoz, a cargo de la dirección de *La Revista de “El Circulo”*, volvió sobre la autoría de Miguel Ángel asociando la teja con otros trabajos del artista:

38 Sobre las obras obtenidas a través de Luigi de Servi en diversas colecciones nobiliarias de la ciudad de Lucca en la Toscana, ver: Pablo Montini. “Del caduceo a las musas: un inventario del coleccionismo profesional en Rosario. La colección artística de Juan B. Castagnino, 1907-1925”, en Patricia Artundo y Carina Frid (eds.): *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*. Buenos Aires, Fundación Espigas-CEHIPE, 2008, pp. 19-66.

39 El anticuario Gino Bellutini le informó que la había adquirido de un “negoziante antiquario” que la obtuvo de una casa particular en la “campagna” florentina (Gino Bellutini. *Carta a Juan B. Castagnino*. Firenze, 8 diciembre de 1924. AMMBAJBC).

40 Dado el profesionalismo y la notoriedad de estos personajes no quedan dudas sobre el pago de estos informes, tal como lo testimonia las notas que dejó señalando el envío de “1000 Lib.” sobre la certificación remitida por Ricci. Las cartas enviadas por Corrado Ricci y Adolfo Venturi llevaban el membrete del Senado del Reino de Italia, ambos habían sido elegidos senadores a vida por sus méritos en el desarrollo del campo cultural y artístico italiano. AMMBAJBC.

41 Sobre la catalogación de esta obra, ver: María de la Paz López Carvajal. “Anónimo siglo XVI Escuela italiana”, en Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”-Macro: *Colección Histórica del Museo Castagnino*. Rosario, 2006, p. 133.

(...) Si el prejuicio no nos detuviera, afirmaríamos su preclara paternidad. Todos sus grandes valores plásticos que se aproximan a la escultura, dentro de esa marcada sobriedad que caracteriza la obra miguelanesca, ratifican el concepto. En el beso de estas dos cabezas —la madre y su niño— se denuncia el ritmo cósmico con que el maestro hacía mover a sus gigantes en los planos de la inmortalidad. En los rasgos de la Madonna descubrimos un parentesco acentuado con algunas de las figuras bíblicas de la Capilla Sixtina, y singularmente con el perfil severo de LA NOCHE en la tumba de Juliano de Médicis. Como coloración posee este fragmento de fresco —una pequeña teja mural— gamas grisáceas solidamente empastadas.⁴²

Siguiendo este camino, en otros casos la autenticación provino de la prensa especializada.⁴³ Un claro ejemplo lo encontramos en el óleo sobre tabla *L'Homme au bouquet*, obtenido en 1922 en París, en el remate del secuestro de guerra de la colección Villeroy, cuyo catálogo había sido asignado a la mano de un maestro de la Escuela del Alto Rhin del siglo xvi.⁴⁴ Sin embargo, en 1924, el mayor especialista en pintura holandesa y conservador del Museo del Louvre, Louis Demonts, publicó en *The Burlington Magazine* un estudio en el que señalaba que esta pintura “inédita” se trataba de un autorretrato de Maarten van Heemskerck (1498-1574) al confrontarla con otro autorretrato del mismo autor perteneciente a la colección del Museo Fitzwilliam de Cambridge.⁴⁵ Al estar suscripto a la revista,

42 El fresco había sido expuesto a poco de ser adquirido en la Exposición de Arte Retrospectivo “El Círculo”, organizada por Castagnino en agosto de 1923. La crónica de Lemmerich Muñoz proviene de una visita a la misma en compañía del coleccionista y pintor Alfredo Guido (Fernando Lemmerich Muñoz. “El Círculo. Exposición de arte retrospectivo”, *La Revista de El Círculo*, primavera, 1923, p. 7). Tiempo antes, una nota anónima sobre su colección también marcaba la relación de la obra con Miguel Ángel. Dicha reiteración podría vincular esta atribución al propio Castagnino: “Pero la joya de las pinturas italianas, es una teja pintada al fresco con todas las características de la escuela de Miguel Ángel, por su estructura y colorido, pareciéndose la figura representada, a la ‘Noche’ del sepulcro de Julián de Médicis” (“Coleccionistas rosarinos. Juan B. Castagnino. Semana Gráfica, Año 1, Nº 2, 23 de septiembre de 1922, s/p).

43 El óleo de Juan de Valdés Leal no requirió ningún estudio de atribución, ya que llegó a Castagnino con el aval de Enrique Romero de Torres (1872-1956), conservador del Museo de Bellas Artes de Córdoba, quien en 1911 había escrito para la revista *Museum* un artículo mencionando esta obra (Enrique Romero de Torres. “Valdés Leal. Cuadros y dibujos inéditos de ese pintor”, *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea* Vol. 1, 1911, pp. 342-360).

44 M. de Villeroy, hijo de un francés y una alemana, optó por la ciudadanía alemana. Luego, durante el transcurso de la Primera Guerra Mundial, pidió ante tribunales obtener la ciudadanía francesa, pero no se dio lugar a su reclamo, por lo que su colección fue incautada como secuestro de guerra y puesta a la venta en la Galería George Petit. El valor del retrato que había sido estimado en 40.000 francos fue adquirido por M. Féral —asistente del subastador— en 26.000 francos, a quien Castagnino se lo compra unos meses después. De esta colección, también le ofreció *Une revue de Venise*, de Francesco Guardi (1712-1793), en 22.000 francos (“Sécuestre de Villeroy”, *Gazette de L'Hotel Drouot*, samedi, 22 avril, 1922).

45 Louis Demonts. “Un published portrait by Martin van Heemskerck”, *The Burlington Magazine for connoisseurs*, Nº CCLV, vol. XLIV, junio, 1924, p. 299.

Castagnino no solo adhirió a la atribución de Demonts, que le aportaba información histórica sobre el autor, un detallado análisis iconográfico y una posible datación de la obra, sino que también se comunicó con el conservador para ponerlo en contacto con su colección y consultarlo sobre algunas de sus obras, como sucedió luego con la teja.

UN PROFESIONAL EN EL MERCADO

Juan B. Castagnino buscó a través de las consultas a los expertos reducir la incertidumbre sobre el valor de las obras de arte que había adquirido para su colección, muchas veces por fuera de los canales legitimados del mercado de arte. La certificación de los valores artísticos se planteó como una manera de corregir la deficiente y asimétrica información propia de este espacio del mercado ligado a una venta informal. En cambio, las pinturas que aparecían firmadas o datadas, como la del Greco, que llevaba las iniciales en caracteres griegos “D. T.”, la de Gerard van Soest, firmada en el ángulo inferior izquierdo con “Soest pinxit” y fechada en el reverso, y la del Veronés, en la que también figuraba sobre la oreja izquierda del personaje retratado las iniciales “P. C.”, hicieron que ninguna de estas fueran estudiadas por los especialistas europeos.⁴⁶ Tampoco las adquiridas en las galerías de arte y en las casas de subastas de prestigio internacional, por un lado, por contar con el aval de los agentes del mercado de arte y, por el otro, por su elevado precio, que también solía ser un criterio de afirmación del valor artístico.

Así sucedió con el retrato de *Felipe II*, de Tiziano, obtenido en la subasta londinense a cargo de Christie, Manson & Wood en mayo de 1923. Castagnino encontró legitimada esta tabla, primero, por la reputación de los subastadores, y segundo, por su procedencia: el primer registro la ubicaba en la colección de Sir Abraham Hume (1749-1838), destacada por el amplio número de telas de Tiziano que contenía, luego pasó a manos del miniaturista inglés Richard Cosway (1742-1821), para terminar en la colección de Adelbert Wellington, 3º conde de Brownlow (1844-1921). Finalmente, por ser consagradas varias veces como obra de Tiziano en las exposiciones organizadas en Inglaterra entre finales del siglo XIX y principios del XX por su último propietario.⁴⁷

46 La obra de Gerard van Soest, comprada por intermedio de la Galería Witcomb, lleva la inscripción “Soest pinxit”, y en el reverso, una leyenda en latín dice: “Enrique Saint John, Jurisconsulto. Hijo de Oliverio Saint John, nacido en su residencia en el Arzobispado de Farley, en la Comuna de Southampton, de la estirpe de la noble familia del señor Saint John de Basing. A la edad de 32 años. Año de gracia de 1674”.

47 La obra de Tiziano se expuso en las importantes muestras históricas patrocinadas por la Casa Real británica, como la *Exhibition of The Royal House of Tudor*, realizada en la New Gallery de Londres en

Aunque su demanda al cuerpo de profesionales europeos fue constante, mostrando su profesionalismo y sus fluidos contactos con el mercado de arte europeo, él también investigó profundamente las piezas de su colección. Castagnino fue un reconocido “perito”: a lo largo de su vida llegó a reunir una “vasta colección de obras de literatura de arte”, con más de mil volúmenes y más de doscientos catálogos, que indudablemente resultaron de vital importancia para la formación y el estudio de su colección artística.⁴⁸ Su biblioteca era señalada como una de las más importantes de la ciudad. Además de libros, enciclopedias, guías de museos y catálogos de venta y de exposiciones, contenía información actualizada mediante la suscripción de revistas internacionales, como *The connoisseur*, *Museum*, *La Reveu d'art*, *Le Bulletin de la vie artistique*, *Bolletine d'arte del Ministerio della publica istruzione*, *L'Art et les artistes*, entre otras.⁴⁹

El interés y el conocimiento adquiridos le posibilitaron jugar un papel destacado, junto a los actores antes señalados, en el campo de las atribuciones. Él mismo asignó a las pinturas anónimas posibles autorías. En sus notas aparecen los clásicos rótulos “a la manera de” o “escuela de” y varios cambios de autoría a medida que recibía nueva bibliografía que le permitía estudiar y relacionar con mayor profundidad los temas tratados en las obras.⁵⁰ También estableció probables dataciones mediante asociaciones con pinturas reconocidas. Así, a una tabla florentina del siglo XVI la consideró “en sus modelos y defectos anatómicos muy parecido a A. del Sarto (1486-1530)” colocándola dentro del arco temporal de la

1890, o la *Exhibition of “The Monarchs of Great Britain”*, también llevada a cabo en la New Gallery en 1902, ambas organizadas por Bronfelow.

48 La biblioteca fue donada al Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario en agosto de 1941, por sus hermanos en su memoria.

49 Los agentes que poseía Castagnino en el exterior no solo buscaron obras de su interés, sino también fueron los encargados de comprarle libros y suscribirlo a revistas. En Londres, W. T. Grieg se ocupó, a pedido del coleccionista de rosario, de renovar la suscripción de la revista *Connoisseur*, de conseguirle tres ejemplares de *The Burlington Magazine*, donde había sido publicada la nota de Louis Demonts sobre el autorretrato que poseía de Marteen van Heemskerck, y los dos tomos recién editados de *The development of the italian school of painting*, de Raymond Van Marle (Juan B. Castagnino. *Carta a W. T. Grieg*. Rosario, 10 de diciembre de 1924). Demostrando su marcado interés por mantenerse al día con los acontecimientos del mercado de arte europeo y con las últimas investigaciones historiográficas italianas, francesas y españolas sobre los artistas de su colección en sus escritos, también se encuentran consignadas algunas devoluciones y préstamos de revistas y libros a coleccionistas y artistas rosarinos.

50 Las dos pinturas de temas militaristas provenientes de la galería del Conde di Nobili fueron tituladas por Castagnino *Episodio del combate de Lepanto* y *Prisioneros turcos en un puerto* siendo atribuidas en primera instancia al pintor flamenco de marinas y combates navales Gaspar van Eyck (1613-1673). Posiblemente, al constatar que el Museo del Prado poseía de Juan de Toledo (1618-1665) cuatro telas del citado género cambió la atribución y el título de una las obras.

pintura del artista florentino, entre 1480 y 1530.⁵¹ Incluso interpretó los temas iconográficos: la pintura de José de Ribera, adquirida en la Galería Witcomb en 1921 en la venta realizada por el marchand francés Charles Brunner, había sido titulada en su catálogo *Saint Pierre avec ses attributs: La croix de martyr et le poisson*. Sin embargo, al estudiar los atributos del personaje retratado, cambió su nombre por *San Andrés, patrono de los pescadores*.⁵²

Si bien la expertización de las obras de arte antiguo establece su autenticidad y valor económico –valor que indudablemente se encuentra en la articulación del campo artístico y del mercado–, en el caso de Castagnino, este no parece ser el principal motivo de su interés. Fueron mínimos los contactos con los especialistas para determinar si una obra era auténtica o de escaso valor artístico antes de adquirirla; la mayoría de las veces demandó una opinión autorizada cuando la pieza ya formaba parte de su colección. Contar con la combinación de un profundo conocimiento artístico e histórico con una percepción intuitiva y un conocimiento práctico del mercado de arte es lo que distingue al coleccionista rosarino como un verdadero *connoisseur*. La relación establecida con los expertos e intermediarios del campo del arte antiguo europeo, la rigurosidad en las prácticas de catalogación y en el estudio de las piezas de su colección, lo muestran como uno de los pocos coleccionistas profesionales de las primeras décadas del siglo xx en la Argentina.

EN EL MUSEO

En 1925, a los 41 años de edad, Castagnino falleció de manera inesperada en Buenos Aires, a causa de una infección generalizada por haber puesto en contacto una herida con el guano que protegía unas alfombras orientales que había intentado adquirir en un anticuario porteño. Poco tiempo antes de fallecer, solicitó a su madre y hermanos que aportaran el dinero necesario para construir el edificio del Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario y que transfirieran sus colecciones al mismo. De inmediato, su madre, Rosa Tiscornia de Castagnino, se encargó de donar su colección de arte argentino mientras esperaba las condiciones políticas favorables para construir el museo. Finalmente, en 1937, en tan solo siete meses logró establecer el “moderno” edificio del Museo Municipal de Bellas Artes, que a partir de esa fecha llevaría el nombre de su hijo.⁵³

51 Juan B. Castagnino. *Pinturas y dibujos, op. cit.*, s/p.

52 Galeries Witcomb. *Tableaux anciens: exposition Charles Brunner* (París), Buenos Aires, 1921, s/p.

53 Pablo Montini. “Del coleccionismo al mecenazgo: la familia de Juan B. Castagnino en la concreción de su legado, 1925-1942”, en: *De la Comisión de Bellas Artes al Museo Castagnino. La*

A cargo de la gestión del museo, la familia Castagnino amplió su legado con la donación de su biblioteca en 1941 y, al año siguiente, seleccionaron las que consideraban las mejores obras de su colección de arte antiguo para ingresarlas al museo junto a las certificaciones de atribución aquí analizadas.⁵⁴ Tiempo antes, para jerarquizar la cesión, su hermano y presidente de la Dirección Municipal de Cultura, Manuel A. Castagnino, había proseguido los estudios de atribución consultando a diversos especialistas y agentes del mercado de arte internacional, quienes ratificaron los realizados anteriormente por el coleccionista rosarino.⁵⁵

Para legitimar la elección, solicitaron la colaboración de Julio E. Payró para elaborar un catálogo que le permitiera brindar el marco historiográfico y “crítico” a la serie donada.⁵⁶ Tal como había sucedido anteriormente, la donación de estas obras requería una rígida serie de condiciones, como su exposición permanente y la imposibilidad de que fueran retiradas del museo. También, marcando las pautas para su correcta conservación, tuvieron en cuenta el trabajo realizado por Castagnino dejando establecido que las pinturas debían conservarse con los marcos con los que fueron donadas y que solo podían ser objeto de restauración previo dictamen unánime afirmativo escrito por los directores del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, del Nacional de Bellas Artes y del Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” quienes, además debían expedirse acerca de la idoneidad de la persona encargada de efectuarla.

Las condiciones impuestas permitieron que las obras fuesen restauradas con un marcado profesionalismo. En la década de 1970, *La Sagrada familia*, atribuida a Jan Gossaert, fue intervenida por el restaurador italiano Juan Corradini a poco de dejar su trabajo de jefe del taller de restauración en el Museo Nacional de Bellas Artes. En este caso, haciendo uso

institucionalización del arte en Rosario, 1917-1945. Buenos Aires, Fundación Espigas-Fundación Castagnino, 2011.

54 Julio E. Payró. “La etapas de la pintura a través de una colección”, en Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”: *Donación Castagnino. Obras de arte antiguo*. Rosario, enero, 1943.

55 Manuel Castagnino, en primer lugar, se comunicó con Alfredo González Garaño para consultarle sobre la datación de la obra de El Greco, quien a su vez consultó a Eduardo Eiriz Maglione. Este crítico de arte en primera instancia dijo “a ojo de buen cubero” que la obra había sido realizada pocos años antes de 1600, aunque luego de estudiarla detenidamente y analizando su firma determinó que había sido pintada hacia 1598: “¡Nada menos que la época del ‘Cardenal Don Fernando Niño de Guevara!’”. En segundo lugar, solicitó al marchand Federico Müller que consultara sobre la procedencia de *Palomas y pollos* de Goya a su compatriota el afamado anticuario Julius Böher, que después de pasar los controles del régimen nazi estableció un notable “pedigree” de la obra. Eduardo Eiriz Maglione, *Carta al Sr. Alfredo González Garaño*, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1939. Federico Müller, *Carta a Manuel Castagnino*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1941. AMMBAJBC.

56 Julio E. Payró. “Etapas de la pintura a través de una colección”, en *Donación Castagnino. Obras de arte antiguo*. Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, enero de 1943.

de los rayos X, uno de los métodos científicos de análisis de pinturas que tanto había promocionado, pudo determinar que en la pintura original la Virgen tenía el seno descubierto en el acto de amantar al Niño y procedió a quitar los repintes.⁵⁷ Sin embargo, el mayor conjunto de obras de la colección Castagnino fue estudiado y restaurado en el Taller Tarea a partir del convenio establecido en 1999 entre el Museo, la Academia Nacional de Bellas Artes y la Fundación Antorchas. Con la coordinación de José Emilio Burucúa, Alicia Seldes y Mercedes de las Carreras, y en una labor interdisciplinaria en la que colaboraron historiadores del arte, químicos y restauradores de Tarea, se pudo no solo restaurar, sino también cuestionar, desmentir y confirmar la atribución de autoría de las obras tratadas.⁵⁸ Los estudios realizados o requeridos por Castagnino fueron de vital importancia para que esto suceda.

Lamentablemente, con anterioridad a estos estudios que confirmaron la excelencia de su colección, también parecen haberse valido de las atribuciones practicadas por Castagnino los ex agentes de inteligencia de la última dictadura militar cuando, en una fecha tan significativa como el 24 de marzo de 1987, ingresaron al museo y se llevaron las obras del Greco, Magnasco, Tiziano, Caliaro y Goya. Paradójicamente, las pinturas volvieron a manos de un “Marqués”, apodo de Leandro Sánchez Reisse, quien se encargó de colocar en el exterior lo sustraído en el museo rosarino. Solo fue encontrada en Miami por el FBI en manos de un ex comisario de la Policía Federal Argentina, *Palomas y pollos* de Goya, obra que más dudas había planteado al coleccionista en cuanto a su atribución.

57 Juan Corradini. “Radiografía y crítica de arte”, *Horizontes. Revista de arte*, Año II, Nº 3, febrero-marzo, 1979.

58 Con los estudios practicados en Tarea, se confirmó la autoría de las obras de Juan de Valdés Leal, Gerard van Soest y José de Ribera. Se atribuyó a Luca Giordano el *San Lucas pintando a la Virgen*, y se desestimó la autoría de Alonso Cano del *San Francisco Javier en éxtasis* y de Goya sobre *Palomas y Pollos* (AA. VV. *Un patrimonio protegido. Restauración de las obras maestras del Museo Juan B. Castagnino de Rosario*. Buenos Aires, Fundación Antorchas, 2003).

TAREA

OTROS ARTÍCULOS

OTROS ARTÍCULOS

Ortemberg, Pablo (2016). "Monumentos, memorialización y espacio público: reflexiones a propósito de la escultura de Juana Azurduy", *TAREA*, 3 (3), pp. 96-125.

RESUMEN

El 15 de julio de 2015 se inauguró en Buenos Aires la escultura de Juana Azurduy de Padilla, obsequio del gobierno de Bolivia a la Argentina. La obra en bronce de gran tamaño, encargada al artista argentino Andrés Zeneri, se emplazó en el parque que se encuentra detrás de la Casa de Gobierno, en reemplazo de la estatua de Cristóbal Colón. Este trabajo presenta un análisis del entrecruzamiento y condensación de sentidos artísticos, culturales y políticos que encierra la pieza dentro del campo escultórico actual en Buenos Aires. Para ello se indaga tanto en lo simbólico de la obra como en su contexto de producción, los espacios que construye y las interacciones que suscita. Se utilizan como fuentes la prensa periódica, sitios web institucionales, documentos de los archivos históricos de los ministerios de Relaciones Exteriores de la República Argentina y de la República de Chile, material filmico disponible en la web, entrevistas y observaciones de campo realizadas por el autor.

Palabras clave: *Escultura pública, Juana Azurduy, entrecruzamientos de sentidos, interacciones.*

ABSTRACT

On July 15, 2015, a sculpture—a gift from the government of Bolivia—was dedicated to Juana Azurduy de Padilla in Buenos Aires. The big figure in bronze, commissioned to Argentine artist Andrés Zeneri, was located in the park behind the government palace, replacing a previous statue to Christopher Columbus. This paper analyzes the intersection of aesthetic, cultural, and political meanings this sculpture brings to the city's sculptural landscape. In order to do this, it studies the work's symbolism, its context of production, and the interactions and the uses of the space it enables. The analysis is based on press coverage, institutional websites, Argentine and Chilean diplomatic documents, online-available films, interviews, and my own fieldwork.

Key words: *Public sculptures, Juana Azurduy, intersection of meanings, interaction.*

Fecha de recepción: 18 de abril de 2016

Fecha de aprobación: 7 de julio de 2016

MONUMENTOS, MEMORIALIZACIÓN Y ESPACIO PÚBLICO: REFLEXIONES A PROPÓSITO DE LA ESCULTURA DE JUANA AZURDUY

Pablo Ortemberg
CONICET-UBA-CEHP/UNSAM

I. TRES CAMPOS ESCULTÓRICOS: INTERACCIONES

En su reciente visita a la Argentina, el presidente de Francia cumplió, desde el primer momento de su arribo y acompañado de su par argentino, con el protocolo de depositar una ofrenda floral en el monumento al Libertador General José de San Martín, ubicado en la plaza homónima en el barrio de Retiro. Esta ceremonia pública y solemne concierne a los funcionarios extranjeros de alto rango y se realiza casi desde el emplazamiento de la escultura. Abre en estos casos una abigarrada agenda, por lo general destinada a sellar acuerdos bilaterales y escenificar el estrechamiento de lazos entre los países representados en las figuras de sus ministros o mandatarios. El presidente de EE. UU. también tenía previsto cumplir con este rito al principiar su visita pocas semanas más tarde, pero por motivos de seguridad rindió los homenajes en el mausoleo del prócer dentro de la Catedral

Metropolitana.¹ Los ministros extranjeros, en especial los de países de la región, desde finales del siglo XIX suelen obsequiar a la Argentina homenajes similares cada 17 de agosto en este lugar de memoria patrio. Durante los pocos días que permanecieron en el país, ambos presidentes coincidieron, además, en su petición de incorporar en el itinerario una visita al Parque de la Memoria, situado en Costanera Norte, para homenajear ese espacio de memoria y monumento a las víctimas del terrorismo de Estado. Desde un pequeño muelle al final del recorrido, arrojaron flores al río, tal como lo ha establecido la costumbre. Así, un doble rito decimonónico –y aparentemente inercial en el siglo XXI– en torno a la escultura y mausoleo del “padre de la patria” convive con otro –no exento de controversias, sobre todo con la presencia norteamericana– vinculado al espacio y monumento conmemorativos de un trauma reciente.

Si nos remontamos apenas en el tiempo, dos semanas antes de concluir su mandato, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner decidió pronunciar un discurso de despedida desde el Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA); y posteriormente, su último acto público, horas antes del cese de su gestión, consistió en la inauguración del busto de su antecesor y fallecido esposo Néstor Kirchner. La pieza está destinada a ocupar el Salón de los Bustos de Casa de Gobierno, de acuerdo con una tradición inaugurada por el presidente Julio A. Roca en 1883 (aunque podríamos identificar como remoto antecedente americano la sala de retratos de virreyes de los palacios de gobierno).² El ex presidente tuvo entonces su re-presentación oficial en la Casa Rosada.³ Así, nuevamente un discurso de balance y despedida desde el espacio “monumentalizado” –en el sentido amplio del término– más significativo sobre la última dictadura y promovido especialmente durante la gestión kirchnerista, se completaba con otro, vinculado a la inauguración de la escultura de cánones decimonónicos del ex presidente.

1 *Clarín*, 10 de marzo de 2016. Disponible en: http://www.clarin.com/politica/Buscan-Obama-San-Martin-Catedral_0_1537046704.html. Obama había cumplido con la ceremonia de homenaje días antes durante su visita a Cuba ante el monumento a José Martí.

2 Sitio oficial de la Casa Rosada: <http://www.casarosada.gob.ar/informacion/eventos-destacados-presi/527-el-hall-de-honor>. La ceremonia del corrimiento del velo la llevó a cabo junto con el presidente de Bolivia, Evo Morales. *La Nación*, 9 de diciembre de 2015: <http://www.lanacion.com.ar/1852728-en-su-ultimo-acto-cristina-presento-el-busto-de-nessor-kirchner>; <http://www.lanacion.com.ar/1852663-asi-es-el-busto-de-nessor-kirchner-que-presentara-cristina-en-su-ultimo-acto-publico-como-presidenta>.

3 El Decreto 4022 de 1973 establece que deben pasar por lo menos dos períodos presidenciales para la instalación del busto. <http://www1.hcdn.gov.ar/dependencias/cdhgarantias/expedientes%20estudio%20asesores/decreto%201872.06.htm>. Otro busto de Néstor Kirchner había sido inaugurado el mismo año en el Patio de los Presidentes, en el Congreso. La fecha conmemoraba los cinco años de su fallecimiento. Sobre la re-presentación de la autoridad, el clásico Louis Marin. *Le Portrait du roi*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

Todavía un poco más atrás en el calendario, en un estratégico intento para ganar votos peronistas días antes del balotaje, el candidato presidencial Mauricio Macri inauguraba en la capital la estatua de Juan Domingo Perón, con el nombre “Todos unidos triunfaremos”. La frase, extraída de la marcha peronista, fue presentada por el candidato como una ratificación de su eslogan de campaña sobre la necesidad de “armar equipos” y terminar con el “autoritarismo”. La escultura del que fuera tres veces presidente de los argentinos estaba a la espera de ser realizada desde 1986, cuando se aprobó por ley gracias a la iniciativa del diputado Antonio Cafiero. En la ceremonia de inauguración estuvieron presentes varios líderes históricos del justicialismo y el poderoso sindicalista Hugo Moyano. El candidato Macri, sin embargo, durante toda la campaña se mantuvo lo más alejado posible de los monumentos memorialistas asociados a la última dictadura y a la lucha por los derechos humanos, una arena que decidió pisar recientemente como presidente al conocerse la agenda de visita solicitada por François Hollande y Barack Obama.

Más allá de las constantemente renovadas batallas culturales y de marketing político en las que los homenajes cobran siempre nuevos sentidos, es importante señalar que la persistencia del culto a las estatuas y bustos de personajes notables no es un fenómeno exclusivamente porteño, como evidentemente tampoco lo es la monumentalización memorialista. Por ejemplo, el historiador Jacques Lanfranchi nos recuerda que entre el 2005 y el 2013, la alcaldía de París inauguró cuatro monumentos de “grandes-hombres”: una estatua de Tomás Jefferson, inaugurada junto con el alcalde de Washington; una escultura a la memoria del general Dumas, primer general mulato, padre y abuelo de los célebres escritores (aunque se trata de una escultura no figurativa); un busto de Gastón Monnerville, antiguo presidente del Senado y nieto de esclavos; y otro de Habib Bourguiba, antiguo presidente de la República de Túnez (el busto fue vandalizado en dos ocasiones).⁴

Ahora bien, tal como observamos con los ejemplos precedentes más inmediatos, la vida oficial en torno al patrimonio escultórico público de Buenos Aires, como también en otras ciudades del mundo, se ha caracterizado por hacer coexistir, y en ocasiones interconectar mediante discursos y acciones, el campo memorialístico más innovador, desde el punto de vista estético, con el de la escultura tradicional del personaje notable, cuya desaparición como verificamos parece estar lejos de producirse. El caso de la escultura guerrera de Juana Azurduy, inaugurada en Buenos Aires el 15 de julio de 2015, condensa, a nuestro parecer, en forma extrema

4 Jacques Lanfranchi. *Les statues des héros à Paris. Les Lumières dans la ville*. Paris, L'Harmattan, 2013, p. 5.

buena parte de las posibilidades que pueden llegar a adoptar estas interconexiones vernáculas. En las páginas que siguen, plantearé algunas reflexiones sobre esta obra con la intención de enriquecer el debate actual sobre los usos de los monumentos y el espacio público en la ciudad de Buenos Aires. Así, los objetivos del presente trabajo consisten, en primer lugar, interpretar los significados estéticos, políticos y culturales de la obra. Analizar cómo participa la pieza de los lenguajes escultóricos disponibles en torno a la figura de las heroínas latinoamericanas en su cruce con las narrativas indigenista y de exaltación del mestizaje. En segundo lugar, pretendemos analizar los modos en que la obra se articula, desde su contexto de producción, con los sentidos políticos movilizados con especial intensidad en los últimos años por los gobiernos de Evo Morales, en Bolivia, y Cristina Fernández de Kirchner, en Argentina. La guerrillera altopereana pasó a ser un símbolo idóneo para canalizar demandas de diferentes movimientos sociales y a su vez condensar diferentes valores proyectados por los dos gobiernos desde sus ejecutivos. En este punto desarrollamos en particular la hipótesis de que el símbolo Juana Azurduy contribuyó a la transferencia de carisma de la épica independentista hacia las luchas contemporáneas por los derechos humanos, especialmente en las causas donde la cuestión de género es central. Es desde este marco en que también procuraremos entender el lugar otorgado a Juana Azurduy en la batalla cultural que se libró en Argentina con especial virulencia durante los festejos del Bicentenario. Finalmente, es nuestra intención analizar la obra dentro de la tradición de “esculturas diplomáticas”, una dimensión que no ha sido suficientemente examinada para este caso. El trabajo se apoya en bibliografía secundaria y en prensa periódica, sitios web institucionales, documentos de los archivos históricos de los Ministerios de Relaciones Exteriores de Argentina y de Chile, además de entrevistas propias y observaciones de campo.⁵

En forma esquemática, es posible, en principio, distinguir la convivencia actual de tres campos de la escultura pública en la ciudad de Buenos Aires. Por un lado *existe* la temática relativamente reciente de los memoriales de eventos traumáticos (masacres, holocausto, esclavitud, desaparecidos y demás tragedias colectivas), donde los monumentos parecen en general avanzar en la experimentación estética y la búsqueda de nuevas fórmulas creativas.⁶ En esta línea, la arquitectura desempeña un papel preponderante, además de la escultura. Por supuesto, los referentes

5 Una versión preliminar de este trabajo fue expuesta en la mesa de debate sobre monumentos dentro del ciclo “Cabildos Abiertos” en el Museo Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo en la que participaron los artistas Andrés Zerner y Daniel Santoro, el 27 de agosto de 2015.

6 Existe una vasta bibliografía sobre el tema en nuestro país, por ejemplo, Elizabeth Jelin y Victoria Langland (comps.). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid, Siglo XXI, 2003.

internacionales ya clásicos son el Memorial a los Veteranos de Vietnam en Washington (1982) y el del Holocausto, en Berlín (2005). Otros ejemplos internacionales pueden ser los proyectos, concursados y por encargo, del arquitecto argentino Julian Bonder en EE. UU. y Francia, sobre temas como el 11 de Septiembre o la esclavitud. En lo que concierne a la ciudad de Buenos Aires, los arquitectos Gustavo Nielsen y Sebastián Marsiglia ganaron en 2009 un concurso internacional para realizar el Monumento Nacional a la Memoria de las Víctimas del Holocausto Judío, el cual fue inaugurado el 26 de enero de 2016, en la Plaza de la Shoá, sobre la intersección de las avenidas Libertador y Bullrich. Por su parte, el monumento en forma de herida abierta hacia el río del Parque de la Memoria convive con ocho esculturas en la actualidad, la mayoría elegidas por concurso y algunas por invitación (nueve de ellas todavía por construir). Este Parque tuvo existencia legal en 1998 y desde entonces atravesó diversas etapas para su concreción en las que proliferaron –como es inherente al tema de la memoria histórica– interesantes debates en su concepción. Asimismo, el Espacio Memoria y Derechos Humanos (ex ESMA) se ha caracterizado por la intervención de arquitectos sobre los edificios originales para adecuarlos a guiones museísticos sin apuesta al arte escultórico ya sea abstracto o figurativo.⁷ En general, en la línea memorialista no resultan frecuentes las obras figurativas. Cuando esta dimensión aparece, suele estar asociada a la fragilidad de las víctimas despojadas de cualquier sentido épico y se expresa en escalas pequeñas que refieren al orden de lo cotidiano y cercano. Son elementos minúsculos en comparación con la elocuencia de los espacios pensados como protagonistas de la “monumentalización”. Estos espacios proponen un tipo de interacción con el público basado en el propio transitar que se pretende debe acompañar la reflexión.⁸ Pensemos acaso en la escultura figurativa de tamaño natural del militante adolescente desaparecido Pablo Míguez, flotando su frágil pequeñez en la desoladora inmensidad del Río de la Plata.⁹

7 Solo cuenta con una escultura contemporánea no figurativa de León Ferrari que representa la carta abierta a la Junta de Rodolfo Walsh.

8 Es abundante la bibliografía sobre las discusiones entre los arquitectos partidarios del “antimonumento” en el Parque de la Memoria y los familiares que exigían monumentos figurativos para poder ver los cuerpos y devolverles los rostros a las víctimas del terrorismo de Estado. Ver por ejemplo Susana Torre. “Ciudad, memoria y espacio público: el caso de los monumentos de los detenidos y desaparecidos”, *Memoria & Sociedad*, vol. 10, Nº 20, enero-junio, 2006, pp. 17-24; Andreas Huysen. “El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos”, *Punto de Vista*, diciembre, 2000, pp. 25-28; Graciela Silvestri. “El arte en los límites de la representación”, *Punto de Vista*, 68, 2000, pp. 18-24; y Florencia Battiti. “Arte, diseño y medias tecnológicas. El arte en las paradojas de la representación”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 41, septiembre, 2012, pp. 29-40.

9 Claudia Fontes, autora de la escultura, expone en su memoria descriptiva: “este es mi proyecto: nominal, explícito, particular, figurativo, descriptivo, personalizado, oportuno y puntual, fechado, anclado

Por otro lado, *persiste* la temática del “héroe” (individual o colectivo, de la elite o popular), de los “hombres ilustres” o “personajes notables”. Numerosas opiniones recabadas de modo informal y espontáneo (sin ánimo aquí de exactitud estadística o medición de representatividad) consideran que este tema “atrás” (término más usado); es decir, existe cierta corriente de opinión que resalta que este tipo de escultura fue propia del siglo XIX y comienzos del XX, pero que al momento actual carece de sentido artístico, social y político, especialmente cuando se trata de la figura del héroe armado. Ha sido abundantemente estudiado el sentido histórico de este sistema de representación que predominó cuando el poder político empezó a ocupar espacios de la *civitas* que antes estaban bajo la égida de la Iglesia. Coincidió con esta expansión secular, la búsqueda por parte de las elites dirigentes de padres ejemplares para los jóvenes Estados en vías de consolidación, de modo que pudieran forjar pedagógicamente –tal fue el señalamiento de un Ricardo Rojas en 1909– una identidad nacional y un sentimiento patriótico frente a la cada vez más compleja cuestión social y las oleadas inmigratorias.¹⁰ Por entonces, había que “argentinar”, o “bolivianizar”, si nos atenemos a la Azurduy de comienzos del siglo XX. Como afirma la historiadora del arte Teresa Espantoso Rodríguez, mientras el primer campo tiene entre sus finalidades pedagógicas evitar que se repitan hechos aciagos, este último selecciona hombres virtuosos para estimular comportamientos cívicos. Aunque sin el pedestal de otrora, podemos incluir recientemente en este campo las diez esculturas de deportistas argentinos “ejemplares” que proyectó desde 2014 el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, para, en palabras de las autoridades, fomentar la idea de que “el deporte nos enseña y transmite valores”.¹¹ El llamado Paseo de la Gloria, en Costanera Sur, se concretó en vistas, además, de las Olimpiadas de la Juventud que tendrán lugar esta ciudad en 2018.

Finalmente, podría considerarse un tercer campo escultórico de carácter lúdico-popular en el que convergen las modestas esculturas del Paseo de la Historieta en los barrios de Puerto Madero y San Telmo, y las de los personajes del espectáculo y de la cultura popular emplazadas a lo largo

a una hora y lugar, y es en ese metro cuadrado de río donde puede adquirir significado”, en <http://proyectoidis.org/reconstruccion-del-retrato-de-pablo-miguez/>.

10 José Emilio Burucúa y Fabián Campagne. “Los países del Cono Sur”, en A. Annino, L. Castro Leiva y F.-X. Guerra (coords.). *De los imperios a las naciones*. Zaragoza, IberCaja, pp. 349-381. Sobre las celebraciones patrióticas finiseculares, Lilia Ana Bertoni. “Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891”, *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, 5, 1992, pp. 77-111.

11 *La Razón*, 1 de septiembre de 2014: http://www.larazon.com.ar/ciudad/Lanzan-Paseo-Gloria-homenaje-deportistas_0_602100011.html.

de la avenida Corrientes. Las abundantes fotos subidas a las redes sociales, como postales del nuevo milenio, testimonian la recurrente interacción festiva de porteños, turistas del interior o del extranjero con estas obras a escala humana que habitan las veredas y que tienen sus raíces en las ferias de diversiones, con afinidad de sentido con la *novelty architecture*. Es más, algunas esculturas están sentadas en un banco concebido con un espacio libre para que se acomode momentáneamente el transeúnte y complete la postal. Los clisés más frecuentes son los de Mafalda, Alberto Olmedo (“Borges”), Javier Portales (“Álvarez”) y Jorge Porcel. Simultáneamente, en un intento de acercar el arte escultórico a la sociedad, el gobierno porteño inauguró en 2009 el Paseo de las Esculturas, anualmente dedicado a las obras de un artista en particular, aunque sin la dimensión lúdica de los anteriores. Si los monumentos, como expresiones artísticas, estuvieron siempre relacionados con el mensaje político, moral e identitario, también se los consideró por sus posibilidades de convertirse en atractivos turísticos y, por consiguiente, instrumentos dinamizadores de la economía local. Pese a la riqueza etnográfica que encierra este último campo y la posibilidad en general de ampliar la tipología desde otros parámetros, nuestro interés aquí consiste, tal como enunciamos arriba, en explorar los vínculos entre los dos primeros a partir del caso Azurduy.

II. LA HEROÍNA EN EL PEDESTAL: CONNOTACIONES Y TENSIONES

Ya en 1825, Simón Bolívar declaró a Juana Azurduy “heroína” del nuevo Estado y su nombre y figura (y su efígie inventada) fueron, luego de su muerte, el motivo de estatuas, estampillas, nombre de calles y plazas en la forja de la identidad nacional boliviana. En el centenario de su fallecimiento, en 1962, fue nombrada por ley “heroína nacional” en ese país, y una Convención internacional la designó en 1980 “heroína de las Américas” en el centenario de su nacimiento. En su larga vida iconográfica, por momentos se masculinizaban sus rasgos para disimular la transgresión que implicaba una mujer destacada en una actividad tradicionalmente masculina.¹² Simultáneamente, a principios de siglo xx surgía también en Bolivia, no sin controversias, el culto a un héroe colectivo,

12 Estas reflexiones pertenecen a Berta Wexler. “Las heroínas altoperuanas como expresión de un colectivo, 1809-1825”, *Revista Historia Regional* Nº 3, Instituto Superior del Profesorado, Universidad Nacional de Rosario, 2001, pp. 64 y 68-69. Ver también, Heather Hennes. “Corrientes culturales de la leyenda de Juana Azurduy de Padilla”, *Cuadernos Americanos: Nueva Época*, vol. 2, Nº 132, 2010, pp. 93-115; Pablo Ortemberg. “Apuntes sobre el lugar de la mujer en el ritual político limeño: de actrices durante el virreinato a actrices de la independencia”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe (EIAL)*, Vol. 22, Nº 1, Universidad de Tel Aviv, 2011, pp. 105-128.

popular, mestizo y femenino encarnado en las “heroínas de La Coronilla”, en la ciudad de Cochabamba.¹³ El monumento actual fue pensado para conmemorar el Centenario de la Independencia y reemplazar al “obelisco escolar” que se había instalado en su homenaje en 1910. Desde 1927 el aniversario de su resistencia e inmolación en la colina de San Sebastián pasó a ser, en ese país, el Día de la Madre. Mientras muchos ven en esto un simple homenaje, algunos interpretan esta resolución, del mismo modo que con la masculinización iconográfica de Juana, como formas de despolitizar a las mujeres combatientes. Es decir, o bien no pueden ser también femeninas o deben ser, ante todo, madres. En todo caso, la aceptación del monumento de las heroínas fue un proceso arduo en su momento, puesto que disputaba versiones del pasado nacional y, tal como sostiene la historiadora Laura Gotkowitz, quien ha dedicado su tesis doctoral a este tema, “las mestizas de bronce quizá despertaron tanta inquietud porque se asemejaban a las vivas”.¹⁴

Los mismos relatos decimonónicos empezaron a seleccionar ciertos personajes femeninos desde muy temprano aplicando un modelo de idealización heroica coherente con las virtudes femeninas preconizadas por la doctrina cristiana. El amor a la patria, entendido como sacrificio, sumisión, generosidad, moderación y casto desempeño, justificó la intervención de ciertas mujeres en los hechos de armas.¹⁵ Se ha tendido a resaltar la dimensión martirológica de las heroínas de las independencias, como por ejemplo el caso Policarpa Salavarrieta (“La Pola”) en Colombia, cuya iconografía y escultura en Bogotá han sido analizadas en profundidad por Carolina Vanegas Carrasco en varios trabajos, o el de María Parado de Bellido en Perú, entre otras.¹⁶ El conjunto escultórico de las mártires cochabambinas, por caso, se halla debajo de un gran cristo redentor. No obstante, al observar la escultura de Juana de

13 El 27 de mayo de 1812, el general realista José Manuel de Goyeneche atacó la ciudad de Cochabamba y fueron en su mayoría mujeres las que se parapetaron en la punta de la colina de San Sebastián. Están representados en el monumento tres mujeres, dos niños, un anciano y como figura central aparece la líder del grupo, Manuela Gandarillas, que era ciega y se la figura blandiendo su bastón-insignia.

14 Laura Gotkowitz. “¡No hay hombres!”: Género, nación y las Heroínas de la Coronilla de Cochabamba, 1885-1926”, en R. Barragán y S. Qayum (dirs.): *El siglo XIX. Bolivia y América Latina*. La Paz, Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), 1997, pp. 701-716.

15 Esta es la hipótesis que desarrolla Inés Quintero. “Las mujeres de la Independencia: ¿heroínas o transgresoras?”, en B. Potthast y E. Scarzanella (eds.): *Mujeres y naciones en América Latina. Problemas de inclusión y exclusión*. Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2001, pp. 57-76, en especial pp. 60-61 y 75.

16 Carolina Vanegas Carrasco. “Disputas monumentales. La celebración del Centenario de la Independencia de Colombia a través de sus monumentos conmemorativos (Bogotá, 1910)”. Tesis, IDAES-UNSAM, Buenos Aires, 2015, inédita, pp. 153-165; Sara Beatriz Guardia (ed.). *Las mujeres en los procesos de Independencia de América Latina*. Lima, UNESCO, USMP, CEMHAL, 2014.

Zneri inmediatamente nos rememora la iconografía política francesa, menos a la asociada con la imaginería de Juana de Arco, heroína nacional también masculinizada, que a la protagonista del célebre cuadro de Delacroix, la *Liberté guidant le peuple...* (1830), cuyas derivas republicanas ha estudiado con exhaustividad Maurice Agulhon.¹⁷ Allí, la alegoría clásica se encarna en el lodo y pólvora de la revolución interclases de 1830. La mujer-libertad-patria de extracción popular agita vertical el estandarte nacional en forma de arenga, más alto y luminoso que el fusil sostenido en su izquierda descansada. Es acaso la espada de la Juana de Zneri que no quiere ser espada y por eso es blandida en forma de insignia con la mano izquierda, según la propia explicación del autor en varias entrevistas. Este aspecto de Azurduy la emparenta más a la representación de las heroínas de La Coronilla quienes se defienden con palos antes que a la de un militar liderando un regimiento. Según el escultor, cuando les pidió a los presidentes Cristina Fernández de Kirchner y Evo Morales que sintetizaran con una palabra el mensaje que debía transmitir la obra, separadamente coincidieron en elegir “movilización”.¹⁸ No obstante, la simbología de la escultura invita a muchas más lecturas.

A nuestro parecer, la escultura propone, además, resolver o enmascarar dos tipos de tensiones de las cuales ignoramos hasta qué punto su autor pudo ser consciente de ellas. En ella aparece una tensión entre la reivindicación del héroe individual y el colectivo, asociado con la gesta popular.¹⁹ El pueblo siguiendo a su líder está representado por rostros que corresponderían, según la explicación de Zneri en varias notas, a diferentes comunidades originarias: un indio tarabukeño, un colla, un quechua y un aymara, además de un gaucho de Güemes, la figura de un anciano y de una joven. ¿Propone un homenaje al héroe individual o a uno colectivo? En 2009, la presidenta Cristina Fernández intentaba zanjar una interpretación: Juana Azurduy “representa a los miles y miles de hombres y mujeres anónimos, sin los cuales sería imposible pensar las batallas por la libertad contra el yugo colonial”.²⁰ En el caso del liderazgo de Gandarillas representado en el conjunto escultórico de las heroínas cochabambinas, el mensaje no deja dudas sobre la heroificación de un

17 Maurice Agulhon. *Marianne au combat: L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*. Paris, Flammarion, 1979.

18 *Télam*, 13 de julio de 2015: <http://www.telam.com.ar/notas/201507/112548-escultura-juana-azurduy-andres-zneri-simbologia.html>.

19 Similar tensión aparece directamente como contradicción desde su origen en el programa del controversial Instituto de Revisionismo Histórico Dorrego: se propone recuperar a los héroes colectivos y anónimos, pero terminan exaltando líderes conocidos: Dorrego, Rosas, etcétera.

20 *Página/12*, 26 de marzo de 2010: <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-142727-2010-03-26.html>

colectivo. Asimismo, en el Centenario de Colombia (1910), la Sociedad de la Caridad financió un “Monumento a los Héroes Ignotos de la Guerra Magna”, es decir, un héroe colectivo, para el cual se optó por la abstracción de la columna clásica, un recurso de larga data en el mundo occidental.²¹ El homenaje se circunscribía a oficiales y soldados muertos en combate sin identificar, como antecedente del culto a la tumba del soldado desconocido que proliferó luego de la Gran Guerra. En torno al Centenario de la Independencia del Perú, se inauguró en el Morro Solar (Chorrillos) el “Monumento al Soldado Desconocido”, en forma de obelisco con una estatua de un soldado, en homenaje a los peruanos caídos en la Guerra del Pacífico, pocos años después la estatua ecuestre del General Manuel Baquedano en Santiago albergó la tumba del soldado chileno desconocido, también víctima de esa contienda.

Otra variante del homenaje al colectivo popular aunque no siempre en clave heroica puede ser el “Monumento al Indio” que representa a un chasqui anónimo y fue erigido en Tucumán en 1943,²² tan similar en lo genérico pero tan opuesto en la valoración a la pieza “El aborígen”, estereotipo del salvaje que Hernán Cullen Ayerza esculpió para la ciudad de Buenos Aires en 1910. Las reivindicaciones de derechos de los pueblos indígenas de los últimos años comenzaron a incluir la erección de estatuas de mártires históricos identificables de la llamada Conquista del Desierto, a modo de reparación simbólica. Estas esculturas figurativas de líderes históricos no solo aspiran a deslegitimar las placas y monumentos que conmemoran en localidades de La Pampa y Patagonia los hitos de estas campañas militares decimonónicas, sino que su propuesta escultórica también deja atrás la estética del “indio genérico”, por más que la falta de documentación dificulte la reconstrucción de la “vera imagen”.²³ Tampoco se conocen retratos de época que se acerquen al rostro de Juana Azurduy.

Si en el Centenario de 1916 se inauguraban monumentos en Argentina que homenajeaban “a los caídos en la lucha contra el indio”,²⁴ a partir de

21 Carolina Vanegas Carrasco. “Disputas monumentales. La celebración del Centenario de la Independencia de Colombia a través de sus monumentos conmemorativos (Bogotá, 1910)”, *op. cit.*, pp. 39; 156-157.

22 Realizado por Enrique Prat Gay y ubicado en la reserva provincial Los Sosa, en la ruta hacia Taffí del Valle. Mide 6 metros de altura y se eleva sobre una base de 10 metros.

23 Un ejemplo es el monumento al cacique (lonko) Pincén en Santa Rosa, inaugurado en 2013. *La Arena*, 23 de abril de 2013: http://www.laarena.com.ar/la_ciudad-homenaje_al_cacique_pincen-92608-115.html.

24 Por ejemplo, el 9 de julio el general Victoriano Rodríguez dio el discurso de inauguración de un monumento con ese nombre en el pueblo cordobés La Carlota. La descripción que realiza la prensa del acontecimiento es del todo sugerente: “el monumento (...) constituye, al mismo tiempo, un documento que el historiador del futuro ha de consultar, cuando se remonte en busca de los antecedentes de la raza”. *La Prensa*, 13 de julio de 1916, p. 13.

las décadas que siguen comenzaron a reorientar el sentido ideológico gracias a la influencia continental de corrientes indigenistas con epicentro en México y Perú. El hispanismo imperante en el Centenario de la Independencia peruana en 1921 no era incompatible con propuestas de este corte, como la estatua de Manco Capac, realizada por el artista peruano David Lozano Lobatón y obsequiada por la colonia japonesa, la cual luego de algunas discusiones se decidió que fuera instalada lejos del centro, en el nuevo barrio obrero La Victoria. Ese año de fastos patrióticos, el alcalde del Rimac propuso, sin éxito, erigir una estatua de Manco Capac en el Cerro San Cristóbal (a los pies del centro de la ciudad) y otra de Atahualpa en un cerro vecino. También se había proyectado años antes una estatua del héroe guerrero inca Cahuide.²⁵ Estas tres figuras se correspondían, sin embargo, con los valores de la exaltación heroica del líder o de una “raza” antes que con aquellos que podrían conmemorar a las masas anónimas y populares. Aun antes, el indigenismo académico de finales del siglo XIX rendía su culto de piedra a su Cuauhtémoc.²⁶ Así, el culto escultórico al héroe individual se expresó desde los albores del siglo XX tanto en las corrientes indigenistas que pretendían reivindicar a las grandes mayorías excluidas incluso en sus variantes oficialistas, como en los nacionalismos criollos dominantes que celebraban a los héroes militares que lideraron los procesos independentistas y los que luego se destacaron en los conflictos con las repúblicas vecinas. La Juana de Zerner constituye un reflejo imbricado de estas tradiciones, aunque intenta recuperar, no obstante, al héroe colectivo y popular a partir de la heroína individual mestiza y de los arquetipos indígenas que la siguen en su empresa.

La dimensión neindigenista de la escultura de Zerner es deudora entonces de un americanismo estético-político de los años 1920 que en sus vertientes oficiales se orientó en la búsqueda de un estilo nacional.²⁷ Su inmenso pedestal, según el autor, inspirado en la arquitectura prehispánica, recuerda a aquellos “neoincas” o “tiahuanacos” que se expandieron en esa década, como por ejemplo el que sostiene a la escultura ecuestre del mariscal Antonio José de Sucre, en Lima, confeccionada en bronce por el

25 Gabriel Ramón Joffré. *El neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Lima, Municipalidad Metropolitana de Lima y Sequilao Editores, 2014, pp. 28-30.

26 Citali Salazar. “Cuauhtémoc: raza, resistencia y territorios”, en B. Esquinca Azcárate, E. Uceda Miranda y J. Jiménez Herrada (coords.): *El éxodo Mexicano: Los héroes en la mirada del arte*. México, Museo Nacional de Arte, 2010, pp. 402-439.

27 Para el caso peruano, Gabriel Ramón Joffré. *El neoperuano, op. cit.*; y una mirada continental en Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “El neoprehispanismo en la arquitectura. Auge y decadencia de un estilo decorativo, 1921-1945”, *Arquitectos. Vitruvius*, Año 4, 041.0, São Paulo, octubre, 2003, pp. 1-14.

ya mencionado Lozano Lobatón e inaugurada durante los festejos por el Centenario de la batalla de Ayacucho en 1924.²⁸

Si la Juana de Zernerer encierra una tensión entre el homenaje al héroe militar individual y al héroe colectivo, también presenta otra tensión entre los valores del mestizaje intrínsecos a la heroína –incluidos sus hijos que carga en su espalda– y la visibilización de las especificidades étnicas y el derecho de los pueblos indígenas representados en los tres arquetipos mencionados, además del aguayo en el que carga a su descendencia. Tal vez en esta conjunción haya querido buscar el autor la armonía de dos narrativas históricamente en conflicto (Vasconcelos intentará asociar a Cuauhtémoc, por ejemplo, con la “raza cósmica” o indoespañola en los años 1920),²⁹ o quizá directamente no haya sido consciente de esto. En este sentido, la inauguración de Juana motivó a la Confederación Mapuche de Neuquén a expresar en un comunicado: “el ‘crisol de razas’ nacional y popular, es un argumento fuerte para fundir todas las diferencias y sumergir en el mestizaje a más de 30 pueblos naciones que reclaman derechos desde sus plenas identidades y riqueza cultural”.³⁰ En lo que sigue, conviene referir algunas especificidades del contexto de producción de la obra.

III. JUANA NACE EN LA ESMA: ENTRECruzAMIENTOS

Andrés Zernerer (Buenos Aires, 1972), según sus propias declaraciones en diferentes entrevistas e intervenciones públicas, es un escultor autodidacta que desde niño consideró que el arte “debía transmitir un mensaje”. A mediados de la década de 1990 participó activamente con la agrupación HIJOS en los escraches a militares acusados de delitos de lesa humanidad y beneficiados por los indultos o por las leyes de punto final y obediencia debida.³¹ En esa época, los escraches se combinaban con diferentes lenguajes artísticos en función de la demanda de reapertura de los juicios.

28 Johanna Hamann. *Leguía, el Centenario y sus monumentos. Lima: 1919-1930*. Lima, Fondo Editorial PUCP, 2015, pp. 359-366. Sobre el pedestal de Juana, afirma Zernerer: “Tuvimos que montar la escultura en una base de seis metros, sobre una pirámide inspirada en la cultura tiahuanaco, para que alcance la altura de 15 metros, que es la ideal para que se vea desde las ventanas del Salón Mujeres Argentinas”. *La Nación*, 16 de julio de 2015: <http://www.lanacion.com.ar/1810748-como-es-y-que-representa-la-estatua-de-juana-azurduy>.

29 Citali Salazar. “Cuauhtémoc: raza, resistencia y territorios”, *op. cit.*, p. 429.

30 *El Diario de Buenos Aires*, 15 de julio de 2015: <http://www.eldiariodebuenosaires.com/2015/07/15/la-confederacion-mapuche-de-neuquen-contra-la-inauguracion-de-la-estatua-de-azurduy-hasta-a-ella-le-restan-su-origen-indigena/>.

31 Pablo Bonaldi. “Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria”, 2003; *id.* “Si no hay justicia, hay escrache”, *Apuntes de investigación*, N° 11, 2006, pp. 9-30; Ana Longoni. “Arte y política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches”, *Aletheia*, vol. 1, N° 1, 2010, pp. 1-23, p. 14.

Uno de los grupos más activos fue el Grupo de Arte Callejero (GAC), formado en 1997 y cuyas expresiones artísticas han sido reconocidas en varios países.³² Una de sus obras, “Carteles de la Memoria”, fue elegida por el jurado en el concurso internacional de esculturas organizado por el Parque de la Memoria. La crisis de 2001 potenció el surgimiento de colectivos orientados al arte político y marcó la eclosión de intervenciones en el espacio público que abrazaban distintas causas sociales.³³ Zerner compartía militancia, clima artístico y contexto generacional con grupos como el GAC. Su proyecto creador, sin embargo, se orientó hacia la escultura en bronce de gran tamaño –un tipo de escultura rara en el país– sobre personajes notables vinculados con la épica popular, adoptando el sistema de representación figurativo decimonónico. El carácter solemne del culto a la personalidad lo alejaba de las experiencias estéticas más innovadoras en el espacio público, caracterizadas por una desolemnización de los lenguajes expresivos heredados.

El escultor adquirió notoriedad con la estatua del Che Guevara de cuatro metros iniciada en 2005 e inaugurada en Rosario en 2008, en conmemoración del 80 aniversario de su nacimiento. La obra fue construida a partir del bronce fundido de llaves y demás objetos de ese metal donados por alrededor de 14.500 personas, una iniciativa de Zerner mediante la cual buscaba hacer partícipe de la creación a la sociedad. El lugar de la Argentina para ser emplazada también fue decidido por votación de los donantes. Un rasgo que se mantendrá constante en el artista es la búsqueda de legitimación de su obra pública a partir de diferentes modos de incorporación del sentido colectivo en su producción. El Che fue declarado de interés municipal en Rosario y junto con el gobierno de Santa Fe, la embajada de Cuba y la Multisectorial de apoyo a Cuba se organizaron los festejos de inauguración, en los que estuvieron presentes diversas organizaciones y movimientos sociales, sindicatos, agrupaciones kirchneristas y de izquierda. El artista sentía desde hacía tiempo la necesidad de honrar la memoria del Che con una estatua y se lamentaba de que en la Argentina aún no se hubiera concretado un homenaje de ese tipo. Por entonces defendía su estatua del Che defenestrando la persistencia de los monumentos dedicados al “genocida” Julio A. Roca, haciéndose eco de una crítica que cobraba cada vez más vigor en aquellos años.

32 Ver libro colectivo: GAC. *Pensamientos Prácticas Acciones*. Buenos Aires, Tinta Limón, 2009.

33 Nos recuerda Laura Vales en *Página12*, 7 de agosto de 2010: “durante los meses de movilización social que siguieron al estallido de 2001 era común que los nombres de las calles fueran cambiados vía sténzil o pintura en aerosol. Roca se llamaba Pueblos Originarios y a la Avenida Independencia le tachaban siempre la primera sílaba”: <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-150915-2010-08-07.html>.

En efecto, entre 2003 y 2005 hubo una serie de intervenciones sobre el monumento de Julio A. Roca en Buenos Aires, algunas directamente sobre la escultura a modo de escrache, con el fin de denunciar la exaltación del prócer que había dirigido el exterminio de las poblaciones originarias. El GAC impulsó el “Proyecto de Ley de la Comisión Anti-Monumento a Julio A. Roca” para desroquizar al país en el plano simbólico. No se trataba de una cuestión meramente estética ni de revaloraciones sobre el pasado patrio, el monumento era soporte de reivindicaciones de justicia por grupos de poblaciones originarias que sufrían el avasallamiento frecuente de sus derechos cuando no la represión directa por parte de las autoridades provinciales en sus tierras. Por ejemplo, el GAC realizó pintadas en el monumento y en el espacio público circundante, así como la confección de un afiche publicitario paródico de la marca Benetton para poner en evidencia las compras de importantes territorios por parte de esta empresa en el sur argentino. Es más, el monumento del “genocida Roca” se convirtió en una suerte de “lugar de memoria política”, parafraseando la conocida fórmula de Pierre Nora, para que distintos movimientos sociales y agrupaciones kirchneristas u opositoras manifestaran sus reclamos. Las injusticias denunciadas se legitimaban en parte bajo el relato de los “500 años de opresión, colonización, avasallamiento” y evocaban la explotación sufrida por “Nuestra América”.³⁴

En aquella época, según suele contar él mismo en sus intervenciones, Zerner escuchaba las clases que Osvaldo Bayer daba a los pies del monumento a Roca. En ese contexto, el historiador y escritor lanzó la idea de reemplazarlo por otro dedicado a la mujer originaria, porque, según sus palabras, es “una persona a la que la historia nunca dio mucha importancia, pero en cuyo cuerpo nació el criollo, el mestizo, que fue el soldado de nuestra independencia” (nuevamente la condensación de la narrativa indianista con la del mestizaje).³⁵ Fue entonces cuando el escultor decidió emprender la tarea que denominó Movimiento Memoria y Organización (MMO). Logró que el gobierno nacional le concediera uno de los edificios de los que se estaban recuperando paulatinamente y empezaban a distribuirse entre los diferentes organismos de derechos humanos en el predio

34 Por ejemplo, el 25 de noviembre de 2010, “en el día internacional contra la violencia hacia las mujeres las organizaciones que conformamos la Coordinadora de Organizaciones y Movimientos Populares de Argentina realizaremos un escrache frente al Monumento a Roca, ubicado en Diagonal Sur y Alsina a las 16 hs.”, publicado en el sitio web del “Frente Popular Darío Santillán”: http://www.frentedario-santillan.org/fpds_ant/fpds/index.php?option=com_content&view=article&id=332:500-anos-de-colonizacion-y-violencia-hacia-las-mujeres&catid=7:genero&Itemid=24.

35 Discurso de Bayer reproducido parcialmente en *Página/12*, 19 de mayo de 2012: <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-194382-2012-05-19.html>. Sitios oficiales del monumento: <https://www.facebook.com/Monumento-Mujer-Originaria-Oficial-204559736249870/?fref=ts>; <http://www.mujeroriginaria.com.ar/>.

de la ex ESMA. Instaló allí su taller en 2009 y se propuso construir un monumento en bronce de una mujer originaria arquetípica de tamaño colosal, destinado a ser “el más grande de Argentina”. Acudió al mismo método de donaciones de llaves y objetos de bronce que había dado resultado con la estatua del Che y contó con la colaboración de cincuenta artistas y algunos representantes del movimiento indígena.³⁶ Ocurría todo esto cuando en 2012 fue convocado por el gobierno del Estado Plurinacional de Bolivia, según él por su “afinidad ideológica” y por ser uno de los pocos que hacen esculturas en bronce de gran tamaño, para confeccionar la escultura de Juana Azurduy que el gobierno presidido por Evo Morales pretendía obsequiar a la República Argentina.³⁷

La ascensión a la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner coincide con la progresiva exaltación en la Argentina de la figura de Juana Azurduy, intensificada con la proximidad de la conmemoración del Bicentenario de Mayo. En 2007 el gobierno declaró por Ley nº 26.277, el 12 de julio, día del nacimiento de Juana Azurduy, como “Día de las Heroínas y Mártires de la Independencia de América” y en 2009, la presidenta promovió a la Teniente Coronel al grado de Generala posmortem y al año siguiente depositó ante sus restos en la Casa de la Libertad en Sucre las insignias y el sable.³⁸ Por entonces se creó el programa nacional “Juana Azurduy” de fortalecimiento y participación de las mujeres.³⁹ Su retrato se incluyó en el Salón Mujeres Argentinas del Bicentenario de la Casa de Gobierno, inaugurado en 2009 y desmantelado en 2015 por el nuevo presidente durante sus primeros días de gestión.

En ese contexto de promoción argentina de la imagen de Juana, el encargo con un presupuesto de un millón de dólares implicó entonces que Zerner pusiera entre paréntesis su proyecto autogestionado –pero con anuencia de Presidencia de la Nación– de la Mujer Originaria y se abocara

36 *Clarín*, 18 de febrero de 2016: http://www.clarin.com/cultura/artista-continua-ESMA-resiste-desalojo_0_1524448028.html; El canal estatal Encuentro estrenó la noche de la inauguración un documental sobre el proceso de creación de la escultura: <http://www.educ.ar/sitios/educar/noticias/ver?id=127174&referente=>; el documental completo en: http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=127163.

37 Explica Zerner: “Con respecto a lo técnico, yo trabajo en bronce y hago monumentos. Pero lo que decidí a Evo fue que yo había hecho el monumento al Che Guevara, en Rosario, y que estaba trabajando en el de la Mujer Originaria”. Cita extraída del periódico *Río Negro*, nota del 17 de julio 2015: <http://www.rionegro.com.ar/diario/el-escultor-de-juana-azurduy-ahora-quiero-hacer-a-jaime-de-nevares-7824459-9574-nota.aspx>.

38 Sistema Argentino de Información Jurídica, Presidencia de la Nación: <http://www.saij.gov.ar/26277-nacional-conmemoraciones-dia-heroinas-martires-independencia-america-Ins0005340-2007-07-18/123456789-0abc-defg-g04-35000scanyel>; también, *La Nación*, 4 de julio de 2013: <http://blogs.lanacion.com.ar/historia-argentina/personalidades/juana-azurduy-ascendida/>.

39 Su coordinadora fue entrevistada en la televisión pública el día de la inauguración de la escultura de Zerner: <https://www.youtube.com/watch?v=rdvIm4qNjho>.

a la realización de esta obra también en los talleres de la ex ESMA y con el mismo aval de Presidencia.⁴⁰ Según declaró, el artista tenía proyectado homenajear, aun antes del encargo, a este personaje histórico, pues aparece dentro de un repertorio de héroes populares que anhela llevar al bronce.⁴¹ La Juana de Zerner en el clima de los Bicentenarios se presentaba entonces como emblema de las mujeres en la lucha por la emancipación, la movilización de los sectores populares y la conquista por la visibilidad del movimiento indígena.

El acampe indígena “Qopiwini” (Qom, Pilagá, Wichí, Nivaclé) de la avenida 9 de Julio, que por entonces reclamaba atención por parte del gobierno nacional, pidió marchar el día de la inauguración hasta la escultura bajo la consigna “Gracias, Juana”. Su intención era extender un documento a Evo Morales para invitarlo a visitar el acampe, pero finalmente no se realizó por presión del secretario de Derechos Humanos, Martín Fresneda (ex integrante de HIJOS).⁴² Tres meses antes de la inauguración de la escultura de Juana, se realizó la primera marcha de mujeres originarias de 36 naciones para reclamar el derecho al “buen vivir”. La columna contó con la participación de organismos de derechos humanos, la presencia de Nora Cortiñas (Madre de Plaza de Mayo, línea fundadora), Osvaldo Bayer, organizaciones ambientalistas y sindicatos. El recorrido comenzó en el monumento a Roca y concluyó frente al Congreso de la Nación.⁴³

Así, el entrecruzamiento de las demandas de los pueblos indígenas resumidas en la wiphala y dirigidas tanto hacia los gobiernos provinciales como también al nacional, la denuncia de los 500 años de opresión,⁴⁴ la política exterior latinoamericanista impulsada por la gestión kirchnerista con el ideograma “Patria Grande” y cimiento de la Unión de Naciones

40 No solo contó Zerner con el apoyo constante por parte de Presidencia para utilizar el edificio en la ex ESMA, sino también recibió sugerencias directas que él mismo juzgó atinadas de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner sobre la composición de la obra.

41 Según señala el *Diario Pulse* a partir de una entrevista realizada al escultor, “el bronce plasma un proceso realizado por Zerner, antes incluso de que el gobierno de Bolivia lo contratara para hacer la obra, ya que hacer una escultura de Juana estaba en sus planes dado que le resulta una figura ‘cada vez más admirable’, reconoció”: <http://diariopulse.com/juana-azurduy-compartio-con-san-martin-el-proyecto-de-defensa-de-la-patria-grande/7791>; también en *Página/12*, 15 de julio de 2015: “amasa el proyecto de fundar, con otros artistas plásticos, una escuela de monumentos a luchadores populares”: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-36072-2015-07-15.html>.

42 *Indymedia*, 13 de julio de 2015: <http://argentina.indymedia.org/news/2015/07/878982.php>, también nota del periodista y escritor Darío Aranda en *Territorios*, 9 de febrero de 2015: <http://www.darioaranda.com.ar/2015/09/acampe-indigena-y-derechos-humanos-selectivos/>.

43 *Télam*, 21 de abril de 2015: <http://www.telam.com.ar/notas/201504/102392-mujeres-origina-rias-marcharon-junto-con-miles-de-personas-en-reclamo-del-derecho-al-buen-vivir.html>.

44 En el discurso de inauguración de la escultura, el presidente Evo Morales fue explícito: “esta es una forma de descolonizarnos”. *Télam*, 15 de julio de 2015: <http://www.telam.com.ar/notas/201507/112670-cristina-evo-morales-monumento-juana-azurduy.html>.

Suramericanas (UNASUR), la lucha por los derechos de igualdad de género y el discurso del empoderamiento de los sectores populares terminó por encontrar carnadura en la escultura de Juana Azurduy que regaló el gobierno boliviano en el marco de la gestión de Cristina Fernández de Kirchner. Esta progresiva superposición de sentidos y condensación de memorias (relecturas de la Conquista y de la Independencia), que algunos podrán identificar dentro del “relato” kirchnerista (si es que se puede hablar de un relato homogéneo), se fue gestando en la Argentina desde los comienzos del gobierno de Néstor Kirchner y la proximidad de los Bicentenarios en la región intensificaron los usos de la historia por parte del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner y de la oposición.

Es en este punto que se produce un salto cualitativo con respecto a las prácticas precedentes en torno a los monumentos en Buenos Aires: ya no se escrachan los monumentos en función de las demandas populares, sino que se los intenta reemplazar por otros nuevos. Los estudios sobre arte público diferencian el carácter institucional, ordenador del espacio y patrimonial de la escultura pública con respecto al arte, por ejemplo, de los grafitis (en relación de contigüidad con las *performances* y en particular con los escraches) los cuales “se han impuesto a partir de la clandestinidad y la transgresión, demarcando la ciudad como una toma de terreno que rompe los cercos legales a través de la apropiación gráfica de los espacios públicos”.⁴⁵ Así como fue sustituida la estatua de Colón de la plaza homónima para ubicar a la Juana Azurduy de Zernerí, la Mujer Originaria fue concebida para reemplazar a la de Julio A. Roca en la av. Diagonal Sur.⁴⁶ Juana es, entonces, un “escrache” a Colón, como la Mujer Originaria lo es de Roca. La parábola escultórica de la reparación simbólica que estamos describiendo, entonces, se inicia en el clima antimonumento en el contexto de los escraches de la década de 1990 afín a las discusiones del campo memorialista sobre el problema de la representación y que se agudiza luego del descalabro de 2001, para concluir

45 Memoriachilena. “Arte en el espacio público”, sitio web de la *Biblioteca Nacional de Chile*: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-126930.html#presentacion>.

46 Afirma Zernerí con respecto a la Mujer Originaria: “Si por diversos motivos no fuese posible emplazarla en ese lugar, lo pondremos en otro, pero sería una obra inconclusa”. *Agencia Rodolfo Walsh*. “Entrevista a Andrés Zernerí”, 3 de marzo de 2009: <http://www.agenciawalsh.org/ec/77-cul/77-entrevista-a-andres-zernerí.html>. Por su parte, según versiones periodísticas sin fuentes verificables, la idea sacar el monumento de Colón le fue sugerida a Cristina Fernández de Kirchner por Hugo Chávez en una de sus visitas. En Caracas, el gobierno de Chávez había desmantelado la escultura del navegante genovés en 2004, dos años después de rebautizar el “Día de la Raza” como “Día de la Resistencia Indígena”. *El Universal*, 12 de octubre de 2013: <http://www.eluniversal.com/caracas/131012/la-ciudad-des-terro-a-cristobal-colon>. En algunos casos, también fueron reemplazadas por otras. Sitio web de radio *Alba Ciudad 96.3 FM*, Ministerio del Poder Popular para la Cultura: <http://albaciudad.org/2010/02/presidente-develo-estatua-de-ezequiel-zamora-y-promulgo-ley-del-consejo-federal-de-gobierno/>.

en las postrimerías del ciclo kirchnerista con la apuesta al monumento colosal, predominantemente fuera de la tradición del concurso público y bajo égida estatal.⁴⁷

Examinados el entrecruzamiento o condensación de demandas y el salto cualitativo del escrache (o grafiti) al monumento estatal, es posible detectar además otro entrecruzamiento referido a los campos de escultura pública que hemos planteado al comienzo del ensayo: el que existe con los memoriales trágicos y el que persiste con el culto al héroe. La escultura de Zerneri corresponde al sistema de representación decimonónico del héroe armado y a la vez, desde su misma concepción en la ESMA y por los valores que reclama, se yergue como obra compensatoria de los sectores desplazados históricamente.⁴⁸ Es decir, comparte con el campo memorialista el sentido de homenaje a las víctimas de la Historia que merecen reparación. Pero al mismo tiempo a esas víctimas se le provee un carácter épico propio de la estatuaría del prócer. En 2010, la presidenta conectaba explícitamente la heroína Azurduy con la lucha de las Madres de Plaza de Mayo, cuando desde el mencionado Salón Mujeres del Bicentenario resaltó un 24 de marzo su figura dentro del repertorio de mujeres argentinas. Señaló que allí “conviven viejas heroínas junto a modernas heroínas (...) El punto de unidad lo hacen las heroínas homenajeadas este miércoles 24 de marzo, quienes perdieron a su familia en la lucha contra la opresión y la falta de libertades”.⁴⁹ El Salón de Mujeres reproducía asimismo el retrato de heroínas como Eva Perón, designada “Mujer del Bicentenario”, o Aimé Paine, representante de los pueblos originarios. Desde ese espacio, la presidenta solía dar sus discursos por cadena nacional.

47 Ana Longoni señalaba en 2009 las derivas del activismo artístico de grupos como el GAC o Etcétera –rebautizado actualmente como Internacional Errorista–. Por entonces advertía cierto repliegue desde años precedentes, como una de las consecuencias de su salto del “activismo callejero al reconocimiento en el ámbito curatorial y académico internacional, sin paradas intermedias”. Ana Longoni. “Algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. Activismo artístico en la última década en Argentina”, *La Ventana*, intervención de la autora en Casa Tomada (Cuba), p. 4.

48 En una entrevista, el autor afirma: “No solo es un acto de reparación de nuestra memoria, porque se pondera un símbolo de la lucha latinoamericana, sino que es un mensaje de un presente político que se expande hacia las nuevas generaciones. Es un monumento de nuestras raíces en medio de una ciudad que se pensó a reflejo de Europa”, *Infojus Noticias*, 15 de julio de 2015: <http://www.avestruz.com.ar/infojus/archivo/2015/07/15/juana-azurduy-es-un-acto-de-reparacion-de-la-memoria-9152/>.

49 Cita reproducida en Página/12, 26 de marzo de 2010: <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-142727-2010-03-26.html>; la noticia también repercutió en la prensa boliviana, por ejemplo, <http://www.eabolivia.com/politica/3545-cristina-fernandez-cologica-a-juana-azurduy-en-pedestal-de-la-historia-militar-de-argentina.html>. Pronunció un mensaje similar sobre la heroína el 26 marzo 2010 en Casa de la Libertad, Sucre: <https://www.youtube.com/watch?v=MPA-MEMKEgw>.

El entrecruzamiento de los campos (Azurduy y Madres de Plaza de Mayo) genera también fuertes imágenes reaccionarias de igual condenación. Es sabido que los foros de los periódicos masivos en su versión digital, especialmente *La Nación* y *Clarín*, lejos de generar intercambios de argumentos para los cuales en teoría fueron diseñados, constituyen espacios donde la mayoría de los usuarios vuelcan sus pensamientos con una violencia simbólica inusitada, casi como frases anónimas acuñadas con navaja en la puerta de los baños públicos. Una nota del diario *Clarín*, en la que se denuncia la deuda que dejó el gobierno por los gastos del traslado de la estatua de Colón y la escultura de Juana, suscitó comentarios furibundos contra el gobierno que concluyó, como es habitual, pero entre los cuales varios proponían “tirar al mar a esa bolita”⁵⁰

Por último, así como no es lo mismo un busto del personaje notable como una escultura dedicada al héroe, la apuesta al monumento colosal (Mujer Originaria, proyectada de 10 toneladas de bronce para una figura de 10 metros de altura; Juana Azurduy, 25 toneladas, con una figura de 9 metros de altura sobre un pedestal escalonado de 7 metros) sugiere connotaciones específicas, más allá de la simple diferencia de escala. Según Zeneri, la primera se publicita como la escultura en bronce “más grande de Argentina” (después de su Juana), no por una cuestión de arrogancia, sino por “motivos publicitarios, es decir, para dar visibilidad al proyecto y genere interés en la gente”.⁵¹ Semejante atracción propone la *novelty architecture* aunque los móviles sean diferentes.

Este tipo de escultura estuvo muy presente en la Antigüedad (el coloso de Rodas o el coloso de Nerón, entre los más célebres), pero también desde finales del siglo XIX. Ejemplos de ella son la Estatua de la Libertad de Nueva York, de 1886, y los cristos redentores, el de los Andes de 1904, el de Córdoba de 1954 y el de Río de Janeiro de 1931, o el actual “Cristo Obrero” de 15 m, que actualmente está construyendo el escultor Alejandro Marmo en Pilar. La estatua de Perón que inauguró el candidato presidencial Mauricio Macri aludida al comienzo del ensayo, en 2008 se proyectó como un modesto coloso de cuatro metros destinado, bajo patrocinio del presidente Néstor Kirchner, a ser ubicado frente a la Casa de Gobierno.⁵² En efecto, el coloso adquirió un cariz particular en

50 Foro de la nota de *Clarín* del 19 de febrero de 2016: http://www.clarin.com/politica/Cristina-Kirchner-Azurduy-Cristobal-Colon_0_1524447719.html.

51 Carina Circosta. “‘Es una escultura que se da, no que se pide’. Entrevista con Andrés Zeneri, autor del proyecto del ‘Monumento a la Mujer Originaria’”, *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*, 2, julio, 2011, pp. 1-22: http://revistalindes.com.ar/contenido/numero2/nro2_dia_Circosta_Entrevista_Andres_Zeneri.pdf.

52 *La Nación*, 11 de noviembre de 2008: <http://www.lanacion.com.ar/1068749-un-peron-de-4-metros-vigilara-la-casa-rosada>.

el imaginario peronista con el proyecto del Coloso Descamisado, tumba de Evita que iba a ser 45 metros más alto que la Estatua de la Libertad, tan alto como la Catedral de Notre-Dame y más que el Cristo de Río de Janeiro.⁵³ Este legendario proyecto, como sabemos, inspiró al Coloso de Avellaneda (15 metros) diseñado por Daniel Santoro y realizado por Alejandro Marmo.⁵⁴ Claramente, ya en la propia desmesura del coloso anida el sueño de la razón sarmientina. La localización del coloso por su carácter a la vez protector y amenazante, por su desmesura en comparación a los edificios de la polis, está en los límites de la ciudad. En este sentido, la escultura de Juana, aunque ubicada en una plaza poco amable para ser recorrida por los peatones, y la de la Mujer Originaria, mucho más visible y de mayor tamaño, vendrían a desestabilizar los cánones porteños de la escultura pública figurativa desde finales del siglo XIX.

El recurso al héroe popular en su forma colosal también se vio en los festejos del Bicentenario en México, aunque consistió en una estatua de poliuretano montable para la ocasión. Encarnaba a un guerrillero de 20 metros y se lució en el espacio central del Zócalo el 15 de septiembre. Sin embargo, generó gran polémica su sentido debido al mensaje confuso dado por los organizadores y su creador, Juan Canfield. Según el artista, se basó en fotos de un personaje histórico, Benjamín Argumedo, pero solo para construir el modelo de “mexicano revolucionario”, algo que fue luego contradicho por los organizadores. Porque además ese modelo real, Benjamín Argumedo, había sido un traidor de la revolución de Pancho Villa y Madero. La confusión llegó a tal punto que mucha gente creyó que se trataba de José Stalin o hasta de una caricatura. Fue necesario que el presidente García Calderón diera un discurso para aclarar: “Amigas y amigos (...) ese Coloso eres tú”.⁵⁵ Hoy en día está desarmado y dañado, y su creador clama para que lo instalen en el espacio público. Finalmente, lejos de sumarse a la ola (des)“colonizadora”, intereses privados financiaron en Puerto Rico el emplazamiento de un Colón de bronce que casi duplica en altura a la Estatua de la Libertad de Nueva York destinado a ser el monumento más grande del continente (90 metros). Su intención es atraer el turismo internacional y reactivar la economía local.⁵⁶

53 Suplemento “Radar”, *Página/12*, 10 de octubre, 2004: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1734-2004-10-10.html>.

54 Suplemento “Radar”, *Página/12*, 28 de junio, 2013: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9014-2013-07-31.html>.

55 *El Economista*, 30 de septiembre de 2010: <http://eleconomista.com.mx/columnas/columna-especial-politica/2010/09/30/verdad-coloso>; La Prensa: <http://laprensa.mx/notas.asp?id=228052>;

56 Fue realizado por el escultor ruso Zurab Tseretelli en 1991 por el V Centenario del Descubrimiento. Desde entonces intentó sin éxito venderlo a diferentes localidades de EE. UU., hasta que hace poco la adquirió José González Freire, dueño de la empresa Panamerican Grain

IV. LAS ESCULTURAS DE LA CONFRATERNIDAD INTERNACIONAL: BICENTENARIOS VS. CENTENARIOS

La instalación de la escultura de Juana Azurduy en reemplazo de la de Colón suscitó extenuantes controversias entre el Gobierno de la Ciudad, Presidencia de la Nación, los descendientes de los italianos que mediante suscripción popular habían obsequiado la estatua en nombre de su colectividad durante los festejos del Centenario de Mayo en 1910 (ese año se colocó la primera piedra y la estatua se inauguró en 1921) y organizaciones de defensa del patrimonio como “Basta de Demoler”. Parte crucial del litigio consistía en determinar si el parque Colón, donde se encontraba la estatua, pertenecía a la jurisdicción del gobierno nacional, como una suerte de “jardín de atrás de la Rosada”, o si por el contrario era propiedad del Gobierno de la Ciudad. Este conflicto demuestra con virulencia que la simbólica de un monumento se completa con el sitio elegido para emplazarlo y las interacciones que propicia. Resulta tan importante como la obra en sí misma el espacio en que esta construye.

Esta guerra de esculturas fue un síntoma de la batalla cultural librada durante el Bicentenario de Mayo entre el Gobierno de la Ciudad de carácter opositor y el Gobierno Nacional. Mientras que el arco opositor exaltaba a la Argentina del Centenario para legitimar su balance negativo de la Argentina del Bicentenario, el oficialismo hacía exactamente lo inverso y se concretaba en el reemplazo de la estatua de Colón, metonimia de un “Centenario europeísta, masculino y de la oligarquía”, por la escultura de Juana Azurduy, en tanto metonimia de un “Bicentenario latinoamericano, femenino y popular”.⁵⁷ Más precisamente, se sustituía un Colón quieto y solo, confeccionado en el Viejo Continente con mármol italiano

con el objetivo de emplazarla en la ciudad de Arecibo (80 km de San Juan), en terrenos cedidos por su compañía. Estaba prevista su inauguración en marzo de 2016 en coincidencia con el VII Congreso Internacional de la Lengua Española y la pautada visita de los reyes de España, pero se postergó para el año siguiente. El movimiento contrario a la estatua en 2015 apenas llegaba a las mil firmas. *Publimetro digital*, 18 de mayo de 2015: <http://www.publimetro.cl/nota/mundo/construiran-en-puerto-rico-estatua-de-cristobal-colon-la-mas-grande-de-america/xlQoer!NR6wilh64tokM/>.

57 Es interesante advertir que la estatua de Cristóbal Colón en La Paz, inaugurada en el medular Paseo El Prado al año siguiente del Centenario de la Independencia de Bolivia, no sufrió la “descolonización” durante el gobierno de Evo Morales. Ni siquiera se planteó el tema durante la exaltación de Juana Azurduy en el Bicentenario del “Primer Grito de Libertad”. Los historiadores Vincent Nicolas y Pablo Quisbert sugieren el carácter inclusivo de los “panteones” locales bolivianos, cívicos o religiosos, al menos durante el gobierno de Evo Morales. Las comunidades y las ciudades presentan una tendencia a incluir, más que sustituir sus referentes históricos. Vincent Nicolas y Pablo Quisbert. *Pachakuti: El retorno de la nación. Estudio comparativo del imaginario de nación de la Revolución Nacional y del Estado Plurinacional*. La Paz, Fundación PIEB, 2014, p. 72. No por todo esto, sin embargo, la escultura se ha salvado de ataques con pintadas y del estampado de frases como “¡Primer

y que orienta su mirada hacia Europa por una Juana acompañada y en movimiento, hecha de bronce con la fusión del cobre de Chile y el estaño de Bolivia, y que dirige su mirada hacia el continente latinoamericano (se explaya el artista: “hacia la Pachamama”).⁵⁸ Esta visión dicotómica de centenarios en pugna condujo a un uso de la historia en ambos contendientes que muchas veces era contrario a la realidad histórica. Zernerer justifica sus monumentos por su carácter popular y de producción colectiva, en contraposición sostiene que “los Estados siempre nos impusieron monumentos de manera inconsulta: la persona más reproducida es el General Roca y no porque las poblaciones juntaran llaves en agradecimiento por la Campaña del Desierto”.⁵⁹ Por más éticamente reproducible que pueda ser la figura de Roca, esta afirmación no hace justicia al elenco interminable de esculturas realizadas por medio de la suscripción popular, incluida la de Colón. Lejos de ser una imposición “desde arriba”, un inmenso número de esculturas se realizaron por iniciativa y esfuerzo pecuniario de una miríada instituciones y asociaciones barriales, municipales, étnicas, religiosas, gremiales, deportivas, entre otras.

Como es sabido, en el Centenario de Mayo, la Comisión Nacional de Festejos no solo pensó en estatuas para “argentinar” a los extranjeros y neutralizar las ideas disolventes, también recibió las esculturas que regalaron las colectividades de inmigrantes para hacer visible y jerarquizar, en el mismo gesto de agradecimiento, su participación en la gran nación festejada. Pero también hubo un tercer tipo de escultura: las obras regaladas por otros gobiernos para afianzar mediante este lenguaje simbólico políticas de acercamiento binacional. En 1910, la Comisión contrató a un escultor chileno, concurso mediante, para que erigiera una estatua ecuestre de Bernardo de O’Higgins con el fin de emplazarla en Buenos Aires, en demorada reciprocidad por la de José de San Martín que existía hacía décadas en Santiago.⁶⁰ En 1921, durante el Centenario de la Independencia del Perú, se inauguró por fin la estatua de San Martín junto con su plaza homónima en Lima. En su rivalidad con Chile por las provincias del sur

colonizador de indios!”. Sitio web de turismo de La Paz: <http://www.turismolapaz.com/que-ver/monumento-cristobal-colon.html>.

58 *FM La Calle*, entrevista radial a Zernerer, 14 de julio de 2015: <http://delacalle.org/una-origenaria-por-la-patria-grande/>. Señala allí: “está realizada con un material realmente americano porque uno de los primeros productores en el mundo de los dos materiales con los que se constituye el bronce justamente es Sudamérica, el cobre de Chile y el estaño de Bolivia”.

59 Reportaje al escultor en *La Mar en Coche*, 15 de marzo de 2016: <https://marencocche.wordpress.com/2016/03/15/los-estados-se-hacen-monumentos-a-si-mismos/>.

60 Pablo Ortemberg. “Los centenarios patrios en la construcción de alianzas y rivalidades internacionales: los festejos trasandinos de 1910, la estatua de O’Higgins y los bemoles peruanos”, *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas/ Anuario de Historia de América Latina (JbLA)* 51, Viena, Colonia, Weimar, 2014, pp. 329-350.

que reclamaba desde la Guerra del Pacífico, el gobierno peruano aprovechó la ocasión para escenificar a los pies del Gran Capitán una alianza simbólica con el gobierno argentino. Este había enviado a los Granaderos para los agasajos y fueron ellos los “divos” durante aquellos días (sin embargo, Argentina mantuvo su palabra ante Chile de no entrometerse en los asuntos del Pacífico).⁶¹ En 1924, en el marco del Centenario por la Batalla de Ayacucho celebrado en Lima, las notas reservadas del ministro e historiador argentino en Perú, Roberto Levillier, exponen sus preocupaciones por la forma en que debía participar Argentina en esa fiesta americana, sobre todo porque Brasil, país “que nada hizo por la independencia hispanoamericana”, estaba tomando la delantera en el proyecto del monumento dedicado a la famosa batalla. Levillier proponía que la Argentina no se quedara atrás en el clima bolivarianista y le regalase al Perú un monumento. Sugería que fuera una estatua de la Libertad o de la Victoria en forma de faro para ser colocada en el puerto del Callao o en la Isla de San Lorenzo. La apelación al carácter abstracto de la alegoría evitaría, según el ministro, cualquier sospecha de personalismos.⁶² Sin embargo, ese regalo nunca se concretó por desidia del gobierno argentino. Para el Centenario de la Independencia del Brasil en 1922, con la intención de promocionar la revolución y neutralizar la propaganda negativa impulsada por los EE. UU., el gobierno de México envió una espectacular embajada presidida por el ministro e intelectual José Vasconcelos. La comitiva traía como obsequio para el país anfitrión una estatua del héroe nacional Cuauhtémoc. La escultura pública todavía se luce en Río de Janeiro, aunque nunca se colocó frente a la embajada de los EE. UU. como deseaban los mexicanos.⁶³ El Centenario de la Independencia en Uruguay desató una serie de intrigas entre los gobiernos peruano y chileno para superar al otro en el obsequio escultórico.⁶⁴ En suma, estos y otros ejemplos dan cuenta de la

61 Monseñor Luis Duprat presidió la embajada argentina. En su informe a Cancillería, enfatizó el “sitio privilegiado y único que habríamos de ocupar entre todas las demás embajadas” y no se ahorró en señalar que la inauguración del monumento a San Martín fue “una fiesta netamente argentina”. Luis Duprat. “Informe del embajador extraordinario y plenipotenciario Monseñor Luis Duprat, 14 de septiembre de 1921”, en Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto: *Memoria de Relaciones Exteriores, 1921-1922*, s/f, pp. 267-268.

62 Pablo Ortemberg. “Geopolítica de los monumentos: los próceres en los centenarios de Argentina, Chile y Perú (1910-1924)”, *Anuario de Estudios Americanos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Vol. 72, Nº 1, Sevilla, 2015, pp. 343-344.

63 Paulo Knauss. “As Américas em monumento: escultura pública e relações interamericanas no Brasil”, en M. Drien Fábregas, T. Espantoso Rodríguez y C. Vanegas Carrasco (eds.): *Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del arte público en América Latina*. Santiago de Chile, 15 al 18 de octubre de 2013, GEAP, Latinoamérica, Universidad de Buenos Aires, Centro de Estudios del Patrimonio, Universidad Adolfo Ibáñez, pp. 359-371.

64 A propósito, el ministro chileno en Santiago, Sr. Mujica, enviaba este telegrama confidencial al Ministerio de Relaciones Exteriores en Santiago: “la prensa comenta entusiastamente gesto Chile

significativa función de las esculturas como vehículos de la confraternidad internacional en el espacio americano y de su contracara en la profundización de rivalidades. En este sentido, en el afán local por señalar la dicotomía Centenario europeísta vs. Bicentenario latinoamericanista, no consideraron esta importante dimensión regional latinoamericana que estuvo presente tanto en las oleadas de los festejos patrios en torno a 1910 como en la segunda, durante la década de 1920.

El obsequio del gobierno del Estado Plurinacional de Bolivia a la República Argentina se inscribe entonces en la tradición de “esculturas diplomáticas”. En miras del Bicentenario de 2009, el gobierno de Evo Morales venía exaltando cada vez más la figura de la heroína altoperuana. En esa celebración instituyó el “Bono Juana Azurduy de Padilla”, una asignación universal a embarazadas e hijos de menos de dos años de edad para paliar los problemas de desnutrición y la mortalidad infantil y materna en el marco del Plan Nacional de Desarrollo y las políticas de erradicación de la pobreza extrema. En el marco de esa misma celebración, el Senado la ascendió en forma póstuma al grado de Mariscal de la República y la congratuló con el título de “Libertadora de Bolivia”. En la otra gran fecha patria boliviana, el 6 de agosto (en 1825 se proclamó la República), el año siguiente 2011, la Asamblea Plurinacional reunida en la Casa de la Libertad, en Sucre, le concedió el grado póstumo de Mariscal del Estado Plurinacional de Bolivia. En una ceremonia, el presidente Evo Morales entregó simbólicamente ante sus restos los grados otorgados y el sable de mariscal. Por último, en 2014, la orquesta juvenil nacional fue bautizada “Juana Azurduy”. Así, el Bicentenario del Primer Grito de Libertad también tuvo “perfume de mujer”⁶⁵ y el “mariscal” Sucre tuvo que empezar a compartir el rango con la nueva “mariscal”. Por su parte, hemos dado cuenta del encumbramiento progresivo de esta figura por parte del gobierno argentino en coincidencia con la asunción de Cristina Fernández de Kirchner en 2007. Por lo tanto, Juana Azurduy aparecía como el símbolo más idóneo para sellar la confraternidad entre los dos países. Esa afinidad común por Juana fue el lenguaje para escenificar la

homenaje Rodó (...) Persona muy influyente e interiorizada Municipalidad me dice privadamente que si monumento fuese grandes proporciones (...) se destinará una plaza para su ubicación. Misma persona me completó información monumento obsequia Perú cuya altura total incluso base y pedestal será alrededor de 14 metros, pues la estatua solo mide 4 metros y representa a Garzón de pie. Me agrega que Perú gestiona activamente la colocación en una plaza y que él estaría en situación de conseguir se retarde respuesta hasta conocer proporciones aproximadas monumento obsequiado Chile, para el que influiría obtener preferencia”. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de la República de Chile, Fondo Histórico Ayacucho, volumen 991, 1924.

65 Aludimos al título de una nota que circuló en medios argentinos los días del Bicentenario de Mayo. *Compromiso, Partido de Morón*, 24 de mayo de 2010: http://periodicocompromiso.com.ar/web/index.php?option=com_content&view=article&id=150:un-bicentenario-con-perfume-de-mujer.

intensidad que adquirirían las relaciones bilaterales dentro de un discurso de proyección latinoamericana. En 2010 se firmó el acuerdo para la construcción del gasoducto “Juana Azurduy”, llamado “Gasoducto de la Integración Juana Azurduy (GIJA)”, el cual fue inaugurado al año siguiente.⁶⁶ Recordemos que el gas había sido tema de conflicto en las relaciones bilaterales en durante varios gobiernos en el pasado y que el presidente Néstor Kirchner desactivó las tensiones aceptando el precio establecido por el país vecino en 2006. Si la ley argentina estableció, tal como señalamos anteriormente, el 12 de julio, día del natalicio de la heroína, como “Día de las Heroínas y Mártires de la Independencia de América”, desde el año 2010 esa fecha pasó a ser reconocida como el “Día de la Confraternidad argentino-boliviana”.

La inauguración de la escultura de Zerner había sido prevista para el día 12 de julio, nueva efeméride, pero se retrasó tres días. Durante el evento, el gas volvió a ser un elemento importante de la confraternidad, pues ambos presidentes firmaron convenios de energía (gas, electricidad), minería, salud, sobre protección de bienes culturales comunes y seguridad en las fronteras.⁶⁷ Aquella noche podía observarse en una gran pantalla instalada para la ocasión junto a la escultura, a los dos presidentes en el momento en que firmaban estos tratados. Se inauguró también una placa frente al monumento y la presidenta argentina recibió de parte del alcalde de Sucre a título de obsequio una réplica del sable de Juana Azurduy que se encuentra en la Casa de la Libertad en aquella ciudad. El evento fue al mismo tiempo la antesala de la inclusión de Bolivia como socio pleno en el Mercosur (en trámite desde 2012). En su discurso, Evo Morales agradeció asimismo al UNASUR y en particular a Néstor Kirchner y a Cristina Fernández de Kirchner el espaldarazo que recibió durante el intento de golpe de Estado contra su gobierno en 2008.⁶⁸ A su vez, intentó conseguir apoyo argentino en el reclamo por la salida al mar, cuestión que no deja de incomodar a la diplomacia argentina y sobre el cual la presidenta argentina no hizo la menor alusión aquella noche. El mandatario peruano cerró su visita al día siguiente con un acto masivo organizado en el Polideportivo de Racing por la Central de Trabajadores de la Argentina

66 Filmación del discurso de inauguración por parte de la presidenta: <https://www.youtube.com/watch?v=kiOMINbnGfk&nohtml5=False>

67 *Telesur TV, plataforma web*, 15 de julio de 2015: <http://www.telesurtv.net/news/Visita-de-Morales-a-Argentina-refuerza-lazos-historicos-20150715-0002.html>; también *La Nación*, 14 de julio de 2015: <http://www.lanacion.com.ar/1810143-evo-morales-visita-a-cristina-y-haran-anuncios>.

68 *Télam*, 15 de julio de 2015: <http://www.telam.com.ar/notas/201507/112884-evo-morales-bolivia-visita-argentina-cristina-fernandez-de-kirchner-nesor-kirchner-unasur-intento-golpe-de-estado.html>; registro filmado completo de la visita de Evo Morales: <https://www.youtube.com/watch?v=VsfX0Sy-b98>.

(CTA), presidida por Hugo Yasky y convocado bajo la consigna “Mar para Bolivia”, en la que reinó un discurso latinoamericanista de fuerte cariz antiimperialista.⁶⁹ Es interesante constatar cómo indirectamente la misma Guerra del Pacífico de finales del siglo XIX cargó de expectativas diplomáticas similares la inauguración de la estatua de San Martín en Lima en 1921 y la de Juana Azurduy en la Buenos Aires de 2015.

Estas interacciones confirman qué tan importante como la escultura pública es todo lo que sucede en torno a ella, tanto en lo político, como acabamos de ver, como también en lo cultural y espacial. La plaza fue rebautizada “Plaza Juana Azurduy” y para el día de la inauguración se construyó un enorme tablado a los pies del monumento donde subieron los presidentes durante la ceremonia y también sirvió de escenario abierto para que una sucesión de grupos de danzas folklóricas animaran la “Fiesta popular de la Integración” entre el 16 y 18 de julio.⁷⁰ La noche del 15 se lució especialmente el grupo nacional boliviano de danzas folklóricas. En esos días no faltaron los puestos de gastronomía local y latinoamericana (“sabores de todos los rincones de la Patria Grande”). La noche de la inauguración, parte de los sectores populares argentinos, organizados en sindicatos o en distintos movimientos, todos con sus banderas bien altas, y también algunos presentes sin encuadre sectorial aplaudieron la puesta en valor de la riqueza cultural boliviana, país de gran presencia inmigratoria en la Argentina. De este modo se produjo una combinación en la interacción entre el patrimonio material –monumento, centro de la escena– con el inmaterial –músicas, bailes, gastronomía–. Buena parte del público probablemente aplaudía a Evo o a los números de baile porque se encontraba presente Cristina, sin embargo esto no invalida el júbilo y el respeto generalizado que hemos podido observar durante la escenificación de la bolivianidad, aunque fuera en su versión más *for export* y por más que pasada la fiesta los prejuicios discriminatorios que corren nuestra sociedad pudieran volver a florecer.

Este caso nos advierte de cambios importantes en los rituales asociados a los monumentos conmemorativos. Si desde finales del siglo XIX, los monumentos de los “grandes-hombres” fueron el lugar del culto patriótico nacional, o internacional, donde las autoridades locales y ministros extranjeros dejaban ofrendas florales, con severa presencia militar

69 Sitio web institucional de la CTA: <http://www.cta.org.ar/bienvenido-evo-morales.html>.

70 El jueves se presentaron Tomás Lipán, El Tierral y La Casimiro Brass, y al día siguiente, Los Carabajal y Arbolito. El sábado participaron Jaime Torres, Tukuta Gordillo, Patricia Sosa, Mariana Baraj, Yamila Cafrune y Mónica Abraham, dirigidos por Facundo Ramírez, en el marco de la obra musical “Mujeres argentinas”. Cerró el ciclo el grupo Los Kjarkas. Sitio web de Educar, Ministerio de Educación y Deportes, Presidencia de la Nación: <http://www.educar.ar/sitios/educar/noticias/ver?id=127174&referente=>

y, según los casos, religiosa, el contraste con la fiesta de la integración es flagrante. La presencia de autoridades civiles y militares (había diferentes cuerpos femeninos de las fuerzas armadas de ambos países) no dejaba de proyectar esa solemnidad estatal característica, sin embargo, el conjunto estaba incorporado dentro de una fiesta popular con los componentes señalados. Eso no dejaba de producir cierta tensión, aumentada por la estricta separación espacial, corporal y gestual entre el público y las autoridades protagonistas que apenas atenuaban los pasos de baile de la presidenta argentina junto a un Evo Morales inmutable. La apoteosis de la inauguración no estuvo marcada por marchas militares, sino por la música folklórica amplificada por poderosos parlantes mientras operaba un sistema espectacular de acróbatas colgados de un anillo gigante al estilo de Fuerza Bruta, para que en medio de rayos de luces de colores y proyección de papel picado levantaran con su propio peso coordinado el velo de la inmensa escultura. Se reprodujo así la estética del espectáculo patrio masivo en el espacio público de acuerdo con una concepción escenográfica de la ciudad preponderante en las últimas décadas y que había inaugurado exitosamente el Bicentenario de Mayo siendo desde entonces un sello de los actos públicos del gobierno nacional. Con todo, parecería que el nuevo uso de la plaza duró apenas esa semana, puesto que al finalizar la fiesta de la integración volvió a ser un espacio enrejado, en general vacío, en parte debido a su aislamiento detrás de la Casa Rosada y rodeado de avenidas de alto tránsito sin fácil acceso.

V. CONCLUSIONES

El caso de la escultura de Juana Azurduy nos permitió identificar distintos entrecruzamientos y condensaciones de sentidos en varios registros. En primer término, la obra en sí se imbrica estéticamente con tradiciones escultóricas latinoamericanas (la “búsqueda de lenguaje propio” de los años 1920) y se inscribe en un sistema de representación tradicional con raíces en el siglo XIX. De su lectura iconográfica se desprenden dos tipos de tensiones: una, entre el héroe individual y el héroe colectivo; y, otra, entre la narrativa del mestizaje y la de los “pueblos originarios”. En ellas, por supuesto, resulta central la temática de género.

El autor presenta su trabajo como una práctica militante en el espacio público que tiene su origen en su participación en los escraches con la agrupación HIJOS, desde mediados de los años 1990, época en que convivía con quienes desarrollaran otro tipo de activismo artístico, como el GAC o Etcétera. Sus monumentos figurativos de gran tamaño (“héroes populares”) irrumpen con toda su mole en sitios controvertidos de la memoria oficial. En su apuesta predomina la idea de reemplazo, una

suerte de forma sublimada del escrache a Colón y a Roca, y de autogestión, aun cuando Juana haya sido un encargo oficial. Encuentra la fuerza de legitimidad en atribuirle un sentido colectivo a la producción de la obra (acopio de llaves del pueblo, votación de lugar del emplazamiento en el caso de la escultura del Che, o participación constante de artistas colaboradores, incluso en el caso Azurduy). Este mecanismo de legitimación opera apoyado en los discursos oficiales en torno al Bicentenario de Mayo, según los cuales el evento se estructuraba al menos al nivel de las representaciones como un espejo invertido del Centenario de 1910. La oposición disputaba políticamente esta legitimidad atribuyéndole un sentido positivo a este último en contraste con el primero. Esta dicotomización (Centenario europeísta vs. Bicentenario latinoamericanista) impide entender que la escultura de Juana se inscribe en una tradición de “esculturas diplomáticas” que funcionan tanto para sellar alianzas como profundizar rivalidades geopolíticas.

La escultura de Juana Azurduy condensa a su vez el entrecruzamiento de memorias y de reclamos de diferentes movimientos y los amalgama con las políticas de Estado del ciclo kirchnerista: el relato “descolonizador” de los “500 años de opresión”, la lucha por la igualdad de género, discursos sobre el empoderamiento de los sectores populares, ratificación del ideograma “Patria Grande” y la legitimación del UNASUR, y el afianzamiento de la política de acuerdos binacionales con el gobierno boliviano en materia energética. Otro registro de entrecruzamientos opera entre los puentes discursivos de legitimación entre los valores del campo escultórico vinculados con los memoriales de traumas colectivos y aquellos referidos a la estatuaria del prócer, el héroe o el hombre notable. Las mujeres, los indígenas y el “pueblo”, es decir, los sectores desplazados de la Historia, adquieren, mediante la operación compensatoria, la épica propia de la escultórica de este último campo. De aquí surge en consecuencia una doble función pedagógica: en cuanto “héroe” o “persona extraordinaria”, se pretende ejemplar, modelar comportamientos virtuosos, según la tradición decimonónica; pero en cuanto víctima de la Historia, el monumento procura al mismo tiempo su reivindicación. Asimismo, la interacción ritual asociada a los monumentos y los espacios que estos construyen también presenta, en el caso de la Juana de Zerner, modificaciones con respecto a los monumentos estatales tradicionales signados por un rígido y solemne ceremonial. La “fiesta popular de la integración”, sin embargo, no dejó de presentar elementos de la conocida solemnidad oficial en su diseño de fronteras (público y protagonistas) y jerarquías de autoridades civiles y militares. El nuevo uso popular e intercultural de la plaza, no obstante, se redujo a aquella semana, actualmente la plaza

“Juana Azurduy” volvió a ser un espacio de la ciudad enrejado, aislado y poco concurrido.

Por último, el examen de la interacción suscitada por el nuevo monumento quedaría incompleto si no advirtiéramos que mientras un sector del movimiento indígena intentó sumarse a los festejos aunque desistió al ver obstaculizado su acercamiento a Evo Morales, otro, en cambio, se mostró radicalmente en contra de este “circo” que, según sus líderes, oculta la falta de medidas concretas por parte del gobierno para solucionar el avasallamiento de sus derechos.⁷¹ No es difícil imaginar entonces la posibilidad de un “escrache” del “escrache” a Colón. En definitiva, el recorrido de este ensayo ha permitido destacar cuánto puede haber de “progresista” en los viejos lenguajes y cuánto de conservador en los nuevos. Del mismo modo que la fiesta patria dialoga más con las fiestas patrias precedentes que con el acontecimiento celebrado, la escultura pública responde más a sus propias tradiciones –para ratificarlas, negarlas o modificarlas–, antes que al personaje homenajeado.

71 Ver nota de las antropólogas Mariana Gómez y Florencia Trentini. “Polémica indígena por la inauguración de la estatua de Juana Azurduy”, *Periodismo Popular*, 16 de julio de 2015: <https://notas.org.ar/2015/07/16/polemica-indigena-inauguracion-monumento-juana-azurduy/>.

OTROS ARTÍCULOS

Gallipoli, Milena (2016). "Entre la reproducción y la creación: tensiones y significados en la materialidad escultórica del yeso", *TAREA*, 3 (3), pp. 126-146.

RESUMEN

Toda materialidad implica valor, especialmente en el campo de la práctica escultórica. El siguiente artículo propone analizar la problemática de los usos y las valoraciones del elemento escultórico del yeso hacia fines del siglo XIX y principios del XX. Su maleabilidad ha hecho que sea el material de la reproducción por antonomasia, ampliamente utilizado para la manufactura de calcos escultóricos de otras obras de arte. Asimismo, en la práctica escultórica, este solía relegarse a la instancia del boceto, ya que el mármol y el bronce eran los materiales estimados de toda obra final.

No obstante, a través del análisis de los casos del francés Auguste Rodin y del argentino Rogelio Yrurtia, se puede notar un uso que se inclina hacia la concepción del material como medio creativo. Rodin, a través de su peculiar lógica de trabajo, tensa las propiedades del yeso al desafiar constantemente la linealidad entre boceto y obra final y el binarismo entre original y copia. Asimismo, era de común práctica enviar esculturas de yeso al Salón parisino, como es el caso de las aclamadas *Las Pecadoras*, de Yrurtia. A través de estos casos, se podrá pensar cómo la materialidad se inserta en una compleja red de significados que se halla en constante tensión.

Palabras clave: *materialidad, escultura, yeso, Auguste Rodin, Rogelio Yrurtia.*

ABSTRACT

Materiality entails value, especially within the field of sculptural practice. The following article seeks to analyse the problems involving the usages and values of the sculptural element of plaster at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century. Its malleability has made it the example of antonomasia for reproduction, amply utilized for the manufacture of plaster casts of other works of art. Moreover, within the sculptor's atelier, it used to be relegated to the stage of the sketch, given that marble and bronze were the esteemed materials of every final piece.

Nevertheless, throughout the analysis of the cases of the French Auguste Rodin and the Argentinean Rogelio Yrurtia, a usage that inclines towards the conception of the material as a creative medium can be noted. Rodin, with his peculiar working logic, tenses the properties of plaster by defying the linearity between sketch and final work and the binary pair of original and copy. Furthermore, it was a common practice to send plaster sculptures to the Paris Salon, such is the case of the acclaimed *Las Pecadoras* by Yrurtia. These cases will enable us to think about how materiality was immersed in a complex net of meanings in constant tension.

Key words: *materiality, sculpture, plaster, Auguste Rodin, Rogelio Yrurtia.*

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2016

Fecha de aprobación: 28 de abril de 2016

ENTRE LA REPRODUCCIÓN Y LA CREACIÓN: TENSIONES Y SIGNIFICADOS EN LA MATERIALIDAD ESCULTÓRICA DEL YESO

Milena Gallipoli

Universidad Nacional de San Martín

“Los escritores trabajan a través de palabras – los escultores a través de materia”,¹ versa el epígrafe en el trabajo de Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*. La materialidad de la obra de arte es insoslayable, especialmente en el caso de la escultura, dada su cualidad objetual. Más allá del estatuto de representación de lo escultórico, es menester “priorizar una manera de mirar y un acercamiento a la escultura que reconozca los materiales y la materialidad como central, de los cuales emanan significados e implicaciones”.² El objetivo de este artículo es explorar las problemáticas intrínsecas a la materialidad de una sustancia escultórica en particular: el yeso, y sus usos e implicaciones hacia fines del siglo XIX y principios del XX. El yeso es producido y vendido como polvo seco y molido, compuesto por aljez (sulfato

1 Pomponius Cauricus en “De sculptura”. Rainer Maria Rilke. *Auguste Rodin*. New York, Sunwise Turn Inc., 1919, p. 13. “Writers work through words- sculptors through matter”.

2 Martina Droth y Sébastien Clebois. *Revival and Invention: Sculpture through its Material Histories*. Berna, Peter Lang AG, 2010, p. xx. “... To prioritize a way of looking and an approach to sculpture that acknowledges materials and materiality as central, from which meanings and implications emanate”.

de calcio dihidrato) deshidratado. Sustancia de imprimación y reproducción, el yeso era principalmente utilizado para la producción de calcos escultóricos de otras obras de arte, pero también podía ser concebido como un medio creativo, empleado rutinariamente en el proceso de trabajo del taller.

Analizar históricamente la materialidad implica ponerla en diálogo con las prácticas en las que esta intervenía. Por esa razón, a la hora de problematizar una materia como el yeso, no se podrá dejar de abordar el análisis de categorías históricas de lo escultórico, como el concepto de *praticien* o el de boceto. Asimismo, el período temporal seleccionado representa un complejo momento en la historia de la escultura. Momento cargado de conflictividad, en medio de una coexistencia en el campo escultórico de una variedad de tendencias y concepciones que, a su vez, tenían nociones y abordajes propios ante la materialidad y su manejo en el quehacer artístico. Por un lado, la escultura del ámbito más institucionalizado del Salón pugnaba por mantenerse actual, pero solo lograba evidenciar la ranciedad del denominado movimiento neoclásico.³ Por otra parte, hubo un auge del objeto escultórico como un bien comercializable y accesible al público masivo, que posibilitó la aparición y difusión de una amplia variedad de ejemplares, entre los cuales las reproducciones de yeso tuvieron un lugar privilegiado. Este ámbito poseyó una dinámica de trabajo particular, que estableció una red de talleres y trabajadores, especializados cada uno de ellos en una técnica y material. No obstante, entre la esfera institucionalizada y la comercial, entre el “arte” y la “industria”, había constantes intercambios y tensiones que marcaron la forma de hacer esculturas durante el cambio de siglo. Ante esto, el auge de la irrupción de la obra del francés Auguste Rodin (1840-1917), la frescura y modernidad que esta implicó, marcó una contundente influencia en el quehacer escultórico. Más allá de su carácter moderno, lejos estaba el artista de estar ajeno a esta dinámica de trabajo de taller, ya que, como se analizará, tuvo un estrecho contacto con la misma desde su propia formación y a lo largo de toda su carrera. Esta nombrada influencia abarcó no solo cuestiones temáticas y estilísticas, sino también el abordaje de la materialidad, el método de trabajo y la producción escultórica. Ya en 1908, Camille Mauclair, escribiendo para *Caras y Caretas*, afirmaba que “su influencia sobre los jóvenes de Europa, de la República Argentina y de toda América es muy grande”.⁴ Por eso, un caso local digno de cotejar es aquel

3 A lo largo del siglo XIX, diversos críticos del Salón francés han hecho referencia a la falta de novedad y obras destacadas dentro de la categoría escultórica del evento. Ver: Charles W. Millard. “Sculpture and Theory in the Nineteenth Century France”, *Journal of Aesthetics and Art criticism*, vol. 34, Nº 1, 1975, pp. 15-20.

4 Camille Mauclair. “Augusto Rodin (Para Caras y Caretas)”, *Caras y Caretas* Nº 499, 1908, p. 76.

del artista Rogelio Yrurtia (1879-1950), importante escultor del campo artístico argentino quien, como se verá, tuvo una filiación en cuanto al abordaje de la materialidad del yeso con Rodin.

La principal problemática a plantear es analizar críticamente la determinación de la materia del yeso en una variedad de obras y objetos escultóricos que tienen en común la peculiaridad de compartir su material de producción. El yeso se yergue como una materialidad problemática dentro del campo escultórico, especialmente determinado por una jerarquía de materiales. Su inherente reproductibilidad la convertía en la sustancia más apta para la realización de copias, pero sus usos y su inserción en relación a otras materialidades escultóricas logran tensionar constantemente el propio concepto de copia, haciendo menester la revisión de la misma categoría.

El material escultórico ha adoptado el uso de diversos elementos; la atracción del mármol data de la Antigüedad, la técnica del fundido en bronce fue por mucho tiempo perseguida y perfeccionada, y la referencia a la arcilla como un material de trabajo todavía se mantiene. La materia escultórica conlleva valor en sí misma e influye a la hora de la valoración de una obra, ya sea por parte de la crítica, por su público o por el propio artista. Si bien hay una serie de indicadores objetivos que determinan un material, como por ejemplo su disponibilidad, precios y posibilidades logísticas, su valor no es solo establecido exclusivamente por este tipo de circunstancias, sino que se encuentra en otros confines. El mármol y el bronce han sido por mucho tiempo las estrellas entre los materiales escultóricos. Durante la segunda mitad del siglo XIX, hubo una especial inclinación hacia el mármol, que fue el material predilecto de los ámbitos más institucionalizados del campo artístico. Un importante crítico francés, Henri Jouin (1841-1913), vocero teórico de estas corrientes escultóricas académicas,⁵ afirmaba en su libro *Esthétique du sculpteur* que “el mármol debe ser la materia preferida del escultor”;⁶ dado que era la sustancia más adecuada para alcanzar los principales principios estilísticos de la escultura, según él mismo. “Perfección, armonía, esplendor. ¿Cuál será el mejor auxiliar del artista en la persecución de estas tres bellezas con las cuales él sueña [para] preparar su estatua? Usted lo ha dicho, es el mármol”.⁷ En relación al bronce, Jouin dirá que:

5 Ver Charles W. Millard. “Sculpture and Theory in the Nineteenth Century France”, *op. cit.*, p. 16.

6 Henri Jouin. *Esthétique du sculpteur*. Paris, Henri Laurens, Libraire-Éditeur, 1888, p. 105. “Le marbre doit être la matière préférée de l’artiste”.

7 *Ibidem*, p. 107. “Perfection, harmonie, splendeur. Quel sera le meilleur auxiliaire de l’artiste dans la poursuite de ces trois beautés dont il rêve de parer sa statue? Vous l’avez dit, c’est le marbre”.

Los modernos no han conocido este arte en su esplendor. Exceptuando a Benvenuto Cellini, ningún escultor ha conocido el arte de fundir él mismo y de cincelar su obra. Debe darse la estatuaría en bronce a la colaboración de un *praticien* que no tiene nada del artista. Y, ¡vea la imposición miserable de tal situación! No es el artista quien acariciará por último su obra.⁸

Esta cita es sumamente interesante, porque marca una de las problemáticas a plantear en relación al quehacer escultórico en general, que es la dicotomía arte e industria, planteada en términos de oposición. Hay una pretensión de contacto, de unión entre idea y ejecución por parte del autor. El bronce no permite el trato directo del artista con su obra, una prescripción teórica bastante ilusoria por parte de Jouin dado que, inclusive para el mármol, el escultor solía relegar el tallado a un especialista o *praticien*.⁹ A lo que se está enfrentando el autor es a la industrialización y mecanización de las artes, proceso que afectaba especialmente a la materialidad del bronce, dado el establecimiento de un auge en la producción de pequeños broncees por parte de fundidoras especializadas,¹⁰ cuestión que elije ignorar y no mencionar. Nuevamente, las diversas materialidades escultóricas se insertaban en una compleja red de relaciones, una misma sustancia podía ser investida de cierto valor teórico mientras que la práctica histórica demostraba que sus usos abarcaban un abanico mucho más amplio de lo pretendido.

En relación a otros materiales, especialmente aquellos que son utilizados para el modelado, han sido relegados como elementos “intermedios”, no aptos para la etapa final y acabada de una obra, sino para el proceso de creación. Continuando con el escrito de Jouin, la arcilla es caracterizada como el material del comienzo, llamado a devenir mármol, mientras que el yeso es una materia de transición. Las únicas palabras sobre este material en su extenso tratado mencionan que: “Toda figura en yeso supone un modelo que lo ha antecedido, una obra que le seguirá. El yeso es útil, nada más”.¹¹ Esta clasificación del yeso como intermediario ha sido

8 *Ibidem*, p. 100. “Les modernes n’ont pas connu cet art dans sa splendeur. Si l’on excepte Benvenuto Cellini, aucun sculpteur n’a connu l’art de fondre lui-même et de ciseler son oeuvre. Il faut donner au statuaire en bronze la collaboration d’un praticien qui n’a rien de l’artiste. Et, voyez l’exigence misérable d’une telle situation! Ce n’est pas l’artiste qui le dernier caressera son oeuvre. Il ne l’a pas fondue. Un autre va la ciseler”.

9 Ver Martina Droth. “The Ethics of Making: Craft and English Sculptural Aesthetics c. 1851-1900”, *Journal of Design History, Dangerous Liaisons: Relationships between Design, Craft and Art*, Vol. 17, Nº 3, 2004, pp. 221-235.

10 Ver Adriana Van Deurs. “Impacto de la industrialización en la edición de la escultura en bronce en la Francia del siglo XIX”, en *Memoria de la escultura 1895-1912: colección MNBA*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, pp. 71-78.

11 Henri Jouin. *Esthétique du sculpteur*, *op. cit.*, p. 99. “Toute figure en plâtre suppose un modèle que l’a précédée, une oeuvre qui la suivra. Le plâtre est utile; rien de plus”.

contemplada como si fuese una característica esencial de la sustancia y no asignada, como lo ha sido por un amplio período de tiempo. Meramente como intermediario, el material solo puede tener valor en función de lo que mediatiza, de modo que es inevitablemente cotejado con otras materialidades. Tan tardíamente como en 1967, un manual como el del estadounidense John Mills, *The Technique of casting for sculpture*, argumenta: “El yeso de París no es un material durable si se expone a los elementos, y es por lo tanto visto solo como un intermediario por parte de la mayoría de los escultores para ser usado en el estudio o el taller para hacer primeras coladas”¹²

Antes que intermediaria, la primera característica principal de la materia es el hecho de que es un elemento de transformación. De un sólido se metamorfosea a un líquido, siendo este su estado crucial, dado que adquiere las propiedades de la superficie a la que se destine para rellenar, generalmente un molde derivado de un procedimiento de colado. A través del proceso de recristalización, el elemento se vuelve a endurecer, pero esta vez adoptando una nueva forma. La maleabilidad es una de las características esenciales de la materia que, al momento de describirla o cualificarla, se ha hecho en términos negativos, como una materia carente de carácter propio. Por ejemplo, retomando a John Mills, dice “el yeso es una especie de material bastardo, no tiene concesión parental con una cualidad en particular (...). Estos materiales son maleables hasta un punto que lo hacen ser casi sin personalidad”¹³ El vaciado y el hecho de que adopte la forma de un molde se yergue como sinónimo de falta de carácter propio. Y falta de carácter implica repetición. En el manual parisino *MM Manuel Roret* de 1887 se puede leer:

Esta sustancia, a diferencia de la arcilla y la madera, no permite ser trabajada a partir de su masa; nunca se utilizará para hacer una obra original. No puede pretender más que reproducir, se adapta a la forma ejecutada previamente con otro material. Estas reproducciones siempre son copias (...) una escultura en yeso supone otra, ante la cual esta no es más que una repetición.¹⁴

12 John W. Mills. *The Technique of Casting for Sculpture*. London, B.T. Batsford, 1967, p. 26. “Plaster of Paris is not a durable material if exposed to the elements, and is therefore regarded only as an intermediary by most sculptors to be used in the studio or workshop to make the master casts”.

13 *Ibidem*, p. 29. “Plaster of Paris is a kind of bastard material, having no parental claim to a particular quality (...). These materials are malleable to a degree which makes them almost characterless”.

14 Lebrun et Magnier. *MM. Manuels Roret, Nouveau Manuel Complet du Mouleur en Plâtre*. Paris, Librairie Encyclopédique de Roret, 1887, p. 4. “Cette substance ne se laisse pas, comme l’argile ou comme le bois, travailler dans sa masse; elle n’a jamais pu servir à faire un ouvrage original. Elle ne peut prétendre qu’à reproduire, en s’y adaptant, les formes qui ont été exécutées avec d’autres matières. Ces reproductions sont toujours des copies, (...) une statue en plâtre en suppose une autre dont elle n’est que la répétition”.

En última instancia, lo que fuentes como Jouin y el *MM Manuel Roret* están poniendo en consideración es el concepto de reproducción en detrimento del valor de un “original” u obra única. El yeso es el material relegado al propósito de la reproducción y replicación, conceptos vistos en términos peyorativos. Meras copias. Estos términos han sido estimados como opuestos, como extremos de una conceptualización dentro de la teoría del arte y la historia del arte. A la disciplina le ha incomodado la copia, ha primado un relato historiográfico determinado por una sucesión de autores y demarcada por *connoisseurs* dedicados a la identificación de la autoría,¹⁵ es decir, la unicidad, esas las caricias carnales que Jouin le demandaba al escultor. La escultura desafía dichas nociones –construidas generalmente considerando la pintura como referencia– al ser propensa a la reproductibilidad y haber sido constantemente reproducida y copiada.¹⁶ Lo que se quiebra ante el análisis de estos objetos escultóricos de controversiales materialidades es la pretensión de pureza teórica de categorías. La crítica de arte y teórica estadounidense, Rosalind Krauss, resume: “Si la existencia de la copia desafía a la historia del arte, es porque en lugar de una singularidad, una unidad, y una entidad de lo uno, aparece un espectro de Hidras de multiplicidades que amenazan con fracturar y dispersar esa unidad”.¹⁷ Estas problemáticas no son ajenas a la hora de analizar la materialidad, dado que la conceptualización de la misma materia está atravesada por dichas cuestiones: el yeso es definido exclusivamente como la materia de la reproducción, carente de todo vestigio de originalidad. Sin embargo, ¿está el yeso condenado a reproducir? Más aún, ¿toda reproducción adolece de cualquier rastro de originalidad?

En un extremo, el carácter reproductivo del yeso, lejos de ser considerado en términos despectivos, debe ser reforzado y analizado críticamente. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, la práctica de producir calcos escultóricos de yeso se generalizó hasta el punto de establecerse una red global de circulación y consumo, compuesta por talleres especializados de producción que vendían estos objetos a una amplia gama de instituciones artísticas y educativas. Museos como el Louvre, el British Museum

15 Ver David Carrier. “In Praise of Connoisseurship”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, Nº 2, 2003, pp. 159-169.

16 Ya desde la Antigüedad misma la problemática de la copia ha atravesado a los objetos escultóricos, cabe pensar en todas aquellas obras romanas atribuidas como “copias de un original griego perdido”. Sobre esta temática, ver: Elaine K. Gazda (ed.). *The Ancient Art of Emulation. Studies in Artistic Originality and the Tradition from the Present to Classical Antiquity*. Michigan, The University of Michigan Press, 2000.

17 Rosalind Krauss. “Originality as Repetition: Introduction”, *October*, Vol. 37, 1986, p. 35. “If the existence of the copy challenges art history, it does so because in the place of a singularity, a unity, and entity of one, it raises the specter of a hydraheaded multiplicity that threatens to fracture and disperse that unity”.

y el South Kensington Museum poseían sus propios talleres destinados a difundir sus propias colecciones. Al mismo tiempo, surgieron talleres particulares con fines comerciales, como August Gerber en Colonia, Brucciani & Co. en Londres y P. P. Caproni and Brother en Boston. Por un lado, estaba claro que un calco era una duplicación de una pieza escultórica que servía como matriz. Si se analizan los catálogos de calcos en donde se oferta el listado de yesos disponibles a la compra, estos siempre incluían la institución de origen de la escultura reproducida. No obstante, a la hora de tomar en cuenta el valor de los calcos escultóricos, el hincapié era puesto sobre el énfasis en la destreza y las habilidades implicadas en la factura de la pieza. Lejos de ser un mero procedimiento mecánico, era también uno artístico: “Il tient aux beaux-arts et aux arts mécaniques”¹⁸ versa el ya citado *Manuel Roret*. En un interesante artículo de 1899 de la revista estadounidense *Brush and Pencil*, esta problemática es más claramente expuesta:

Hay algo artístico en las reproducciones de yeso que escasamente reconocemos; es algo más que una reducción mecánica —ese es solo el primer paso. El reproductor debe conocer la obra maestra, cada línea y curva; debe ajustarse a sus detalles. Y esto no lo puede realizar y no lo hace apropiadamente a menos que esté bien establecido en el arte.¹⁹

Parafraseando a Jouin, aquí el *praticien* algo tiene del artista. Hacer calcos implica observación y estudio. Quien realizaba la tarea debía establecer un vínculo íntimo entre el objeto a reproducir para poder hacer una *buena* copia.

Llamado a reproducir la escultura, el moldeador [*mouleur*] debe estudiar sus formas, sentir sus bellezas, y acercarse de esta forma a la inspiración del artista, mientras que en la parte técnica del vaciado, su trabajo es simplemente manual. Resulta de esta operación que el moldeador debe operar con gusto, inteligencia, al mismo tiempo que se debe esforzar de adquirir mucho de hábito, y a conformarse a la observación rigurosa de medios prácticos del oficio. Encontramos pocos moldeadores verdaderamente artistas, que se apegan a traducir las delicadas formas de una Venus...²⁰

18 Lebrun et Magnier. *MM. Manuels Roret, Nouveau Manuel Complet du Mouleur en Plâtre, op. cit.*, p. 1.

19 Edna Harris. “Plaster Casts”, *Brush and Pencil* N° 5, Vol. 2, 1899, p. 58. “There is an art in plaster reproductions which we scarcely recognize; it is something more than mechanical reduction -that is only the first step. The reproducer must know the masterpiece, every line and curve; he has to adjust details. And this he cannot and does not properly unless he is well grounded in art”.

20 Lebrun et Magnier. *MM. Manuels Roret, Nouveau Manuel Complet du Mouleur en Plâtre, op. cit.*, p. 1. “Appelé à reproduire la sculpture, le mouleur doit en étudier les formes, en sentir les beautés, et se rapprocher ainsi de l’inspiration de l’artiste, tandis que dans la partie technique du moulage, son travail est simplement manuel. Il résulte de cette observation que le mouleur doit opérer avec goût, intelligence, en même temps qu’il doit s’efforcer d’acquérir beaucoup d’habitude, et se conformer à

En la labor de realizar un calco, una serie de habilidades eran puestas en juego. El número de piezas que componían el molde no podía ser arbitrario y debía estar cuidadosamente determinado en función de la obtención de un calco sólido y estable al mismo tiempo que era menester prevenir cualquier tipo de daño a la escultura matriz. Igualmente, lo valioso es la labor de ejecución, no hay referencias al material del yeso en sí. Es curioso reanudar como termina el breve artículo de *Brush and Pencil*, porque clama que “claro que, los calcos auténticos, realizados con cuidado, son más valiosos que los mármoles o los bronce, no en cuanto a su material, sino en tanto dan cuenta de más que eso, en trabajo y entendimiento”.²¹ El énfasis yace en el hacer y en aquello que el calco representa; es el motivo re-presentado con una dosis extra de observación y conocimiento. Mas según esta fuente, la materialidad del calco todavía sigue siendo vista en términos peyorativos, el material es incomparable al mármol y al bronce. Inclusive, es interesante notar que la gran mayoría de los talleres de calcos, una vez finalizada la pieza, incluían una pequeña plaqueta de bronce con la información del taller, necesitando así una materialidad valiosa como marca legitimadora del yeso. El bronce termina sellando la validez del yeso, material que por sí mismo pareciera no valer, sino que la marca de autoría del taller y el trabajo que acarrea es lo que le da la calidad de *buena copia*. En el catálogo de ventas de la firma P. P. Caproni and Brother de 1913, donde se exhibe una copiosa oferta ilustrada de piezas, al principio aparece una sección comparando la calidad en la manufactura. En una reproducción de la *Venus de Milo* del taller se puede “notar el definido, nítido modelado de esta escultura, que es una exacta reproducción del invaluable mármol de la estatua de la *Venus de Milo* en el Museo del Louvre, París”.²² Nuevamente, el mármol tiene demasiado valor como para tener precio, pero las maravillosas posibilidades de reproducción del yeso hacen que uno la pudiese *poseer* –no solo en tamaño natural, sino en nueve posibles reducciones que variaban desde tres pies de altura a cinco pulgadas y media–. Por el precio de 50 centavos, uno podía ser el flamante dueño de esta popular escultura. En cambio, si la misma pieza era adquirida en otro taller, esta “en este caso el exquisito

l'observation rigoureuse des moyens pratiques de métier. On rencontre peu de mouleurs véritablement artistes, qui s'attachent à rendre le moelleux des formes d'une Vénus...”.

21 Edna Harris. “Plaster Casts”, *op. cit.*, p. 59. “Of course, authentic casts, made with care, are more valuable than marbles or bronzes, not in material, but in what counts for more than that, in workmanship and understanding”.

22 P. P. Caproni and Brother. *Catalogue of plaster reproductions from antique, medieval and modern sculpture. Subjects suitable for schools, libraries and homes*. Boston, P. P. Caproni and Brother, 1913, p. 4. “Note the clear sharp modelling of this statue, which is an exact reproduction of the priceless marble statue of the *Venus de Milo* in the Museum of the Louvre, Paris”.

modelado de la cara y el drapeado se pierden y toda la figura se encoge. Esto ha resultado de un no renovado, abusado molde, pobres materiales y de las más pobres calidades de trabajo”.²³ El comercio de los talleres de calcos presentaba un accesible –y comprable– compendio de la historia del arte, casi toda escultura considerada como canónica podía ser obtenida en yeso. Una multitud de Venus y bustos poblaban los pasillos de estos sitios, emulando el patrón de exhibición de aquellos lugares que albergaban las esculturas originales como el Vaticano y los Museos Capitolinos.

El consumo de estos objetos respondía a varios y usos y funcionalidades.²⁴ Podían encontrarse en academias e instituciones artísticas, museos, universidades, talleres de artistas y hogares privados. El grado de circulación de estos objetos fue tal que se estableció una red global de circulación. Los calcos podían encontrarse en Auckland, Ontario, Santiago de Chile y Buenos Aires, entre otros. La reunión de una colección de calcos permitía la presentación de un relato ordenado y sucesivo de la historia del arte, posibilitando la visualización y el estudio de las variaciones y fluctuaciones de diferentes estilos, períodos y escuelas artísticas. Las distancias eran suprimidas gracias a la económica reproductibilidad del yeso, que se erigía como una atractiva alternativa para una emergente e incipiente colección artística. La regla general de las colecciones formadas a partir de reproducciones de yeso era la cantidad, un calco no se adquiría por piezas individuales, sino como una serie con múltiples ejemplares.

Las reproducciones de yeso estaban insertas en una compleja red de usos y funcionalidades en cuanto a su cualidad objetual; y tensiones entre valor y significado en cuanto a su materialidad. Mientras que uno de los principales usos de este elemento recaía exclusivamente en su cualidad de copia, esta sustancia también servía como un medio creativo dentro del taller de escultura.

El ejemplo por antonomasia de este tipo de uso es el caso de Auguste Rodin y sus métodos y procedimientos de trabajo. Por un lado, Rodin encarnó un tipo de quehacer escultórico atravesado por la lógica de los sectores especializados en la técnica, que acogió y fomentó al emplear a diversos individuos como asistentes para cada etapa de creación. Cada material era encomendado a un especialista, un *praticien*. Rodin poseía mucha claridad en el momento de lidiar con la materialidad. Nunca eludía el procedimiento técnico y sus sustancias, sino que poseía –o por lo

23 *Ibidem*. “In this cast the exquisite modelling of the face and drapery are lost and the whole figure is shrunken. This has resulted from an unrenewed, abused mould, poor materials and the poorest of workmanship”.

24 Para un acercamiento a un exhaustivo compendio de estudios de caso ver: Rune Frederiksen y Eckart Marchand (eds.). *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin, Walter de Gruyter, 2010.

menos afirmaba poseer– un conocimiento de primera mano de las mismas. Manifestaba que:

Además de escultura y diseño, yo mismo he trabajado con todo tipo de cosas. He cortado mármoles, y los he punteado; he realizado grabado, y litografía, fundido en bronce y patinado; he trabajado en piedra, hecho ornamentos, cerámica, joyería –quizás incluso demasiado; pero todo ha servido. Es el material en sí mismo lo que me interesaba. En síntesis, empecé como un artesano, para convertirme en artista. Ese es el bueno, el único método.²⁵

Sin embargo, quizás, convertirse en artista nunca implicó renunciar a ser artesano. El mismo Rodin era un *praticien* en cuanto a su formación desde su colaboración con Albert-Ernest Carrier Belleuse (1824-1887) hasta su participación como decorador de porcelana en la manufactura de Sèvres. Como anuncia una reseña de la revista artística *The Art Amateur* en 1889: “Él aprendió la técnica de su arte como un *praticien*”.²⁶ Con respecto a la acepción de *praticien*, en cuanto ejecutor manual a través del empleo de un conocimiento técnico, Rodin no se ajusta completamente. Gran parte de los autores que se han dedicado a estudiar al artista han hecho hincapié en la relativa versatilidad técnica de Rodin, atribuyendo el monopolio de su talento en relación al modelado en arcilla. Rudolf Wittkower dirá: “Rodin es el gran modelador en la historia de la escultura. Pensaba el barro, sentía el barro y manejaba el barro, como hemos visto, con increíble destreza y dedicación, pero la piedra apenas la trabajaba”.²⁷ Esta cualidad lo alejaba de la categoría del *praticien* en cuanto encargado de la ejecución de la obra, como el autor contemporáneo al artista, Frederick Lawton afirmaba:

A pesar de haberse ocupado por muchos años en los estudios o para los estudios de escultores como asistente, nunca fue, como se ha afirmado erróneamente, un *praticien*, i.e. un rugoso o un fino artesano de piedra o mármol. De hecho esta es una rama de la estatuaría que prácticamente nunca aprendió.²⁸

25 Citado en Claire Jones. *Sculptors and Design Reform in France 1848 to 1895. Sculpture and the Decorative Arts*. Surrey y Burlington, Ashgate, 2014, p. 6. “In addition to sculpture and design, I myself have worked all sorts of things. I’ve cut down marbles, and pointed them; I’ve done etching, and lithography, bronze founding and patination; I’ve worked in stone, made ornaments, pottery, jewellery –perhaps even too long; but it all has served. It’s the material itself that interested me. In short, I began as an artisan, to become an artist. That’s the good, the only method”.

26 Theodore Child. “Two Notable French Artists”, *The Art Amateur*, Nº 21, Vol. 4, 1887, p. 67. “He learned the technique of his art as a ‘praticien’”.

27 Rudolf Wittkower. *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza, 1980, p. 276.

28 Frederick Lawton. *The Life and Work of Auguste Rodin*, London, T. Fisher Unwin, 1906, p. 28. “Although occupied for many years in the studios or for the studios of sculptors as an assistant, he was never, as has been erroneously stated, a *praticien*, i.e. A rough or a fine hewer of stone or

No obstante, se debe cotejar una definición más amplia de la categoría de *praticien*, como un sujeto propio a una lógica de trabajo y producción. Algunos investigadores, como Claire Jones, han interrogado este tipo de afirmaciones al analizar el rol de las artes decorativas y la lógica de la producción escultórica de la época en relación al corpus del escultor. Dice: “Rodin no era un ‘artesano’ en términos de *hacer* objetos artesanales, su trayectoria de ‘artesano a artista’ no representa un desplazamiento de la labor manual a la artística, sino un movimiento dentro de diferentes labores artísticas”²⁹ y diferentes materialidades. Ser consciente de la materialidad y la técnica no implicaba necesariamente un manejo de primera mano de la misma. Rodin tensa los conceptos de concepción y ejecución y desafía constantemente la misma definición de la categoría de *praticien*. En un sentido, como buen *praticien*, Rodin supo hacer buen uso sus propios *praticiens*. Una cadena de trabajo y de materias fue establecida en su estudio,³⁰ siendo el primer paso el modelo de arcilla, seguido por la toma de un molde matriz que daría lugar al calco de yeso para finalmente, a partir de esa pieza, derivar a los vaciados en bronce y los tallados en mármol. Rodin contrataba a diferentes individuos para que consumaran estas distintas etapas. Específicamente, para la manufactura de los trabajos en yeso, se pueden listar los nombres de los hermanos Montagutelli, los *mouleurs* Dieudonné and Eugène Guioché (padre e hijo) junto con un asistente llamado Barbier, y más adelante en el tiempo Paul Cruet.

Retomando la práctica escultórica, el momento del modelado en arcilla se ha exaltado como central, como uno de los más creativos por ser el primer encuentro entre idea y materia. No obstante, entre los materiales, el yeso era uno de los protagonistas dentro del atelier de Rodin. Ciertamente tenía un cariño especial por los fragmentos de este material; inclusive los entregaba como regalos. Observando una ilustración de *Caras y Caretas* del estudio del maestro en Meudon, claramente se vislumbra la proliferación

marble. Indeed this is the one branch of the statuary art which he has never practically learnt”. Más allá del hecho de que este no sea el principal objetivo de este artículo, es interesante explicitar que la biografía artística de Rodin es una sumamente construida y elaborada desde múltiples puntos de vista tanto de manera contemporánea a su actuación como posteriormente. En una de las versiones más romantizadas del artista, se lo concibió como un virtuoso creador de objetos, cuestión que Rodin mismo fomentaba, por ejemplo al hacerse fotografiar con su cincel, herramienta que en verdad raramente empleaba.

29 Claire Jones. *Sculptors and Design Reform in France 1848 to 1895. Sculpture and the Decorative Arts*, *op. cit.*, p. 5. “Rodin was not an ‘artisan’ as understood in terms of making craft objects; his ‘artisan to artist’ trajectory does not represent a shift from manual to artistic labour, but movement within different artistic labours”.

30 Cabe mencionar que este tipo de lógica de producción no era ajena a otros escultores de la época, simplemente fue relativamente invisibilizada. Ver Martina Droth. “The Ethics of Making: Craft and English Sculptural Aesthetics c. 1851-1900”, *op. cit.*

del yeso entre las múltiples piezas que contiene la habitación (figura 1). Allí, hay una especie de muestrario, de catálogo en vivo de las grandes obras del maestro entre las cuales resalta su *Balzac*. Si el taller de calcos exhibe la historia del arte, el taller del artista exhibe la historia de su arte. Se puede notar cómo resalta el blanco del yeso de las piezas, incluso se observa el carácter hueco de las mismas. Rilke describió este ambiente: “el efecto de esta vasta sala llena de luz, donde todas estas deslumbrantes esculturas blancas parecen mirarlo a uno a través de por detrás de las altas puertas de vidrio, como criaturas en un acuario, es extremadamente poderoso”.³¹ Hay un principio de disposición acumulador de piezas, abigarramiento visual para tener al alcance de la mano y de la vista el amplio abanico de la creación. Aquí, el yeso parece ser el material ideal para responder a estos fines. Pareciera ser un elemento del acopio. No es casual que la misma disposición exhibitiva adoptaran los calcos en los talleres de ventas de reproducciones, como ya se ha mencionado. Un yeso no se posee de a uno, se posee de a cientos, potencialmente de a mil. Materia que se acumula por su propensión esencial a la reproducción. Ya sea como replicación de otras obras de arte o como obra propia, objetos sobre el arte, bocetos de arte.

El yeso en Rodin elude ser un elemento intermediario, subsumido a una linealidad de creación que va desde la idea plasmada en el boceto hasta la obra final en mármol o bronce. El yeso aparece como el material de obras autónomas, un estudio de una pierna es simplemente eso, no será la pierna de ningún torso, de ningún hombre notable o alegoría en un monumento.³² Si uno analiza los yesos de Rodin, la cantidad de muestras, su diversidad y el ímpetu que se desprende de ellos, se podría decir que el material era empleado como un medio creativo.



Figura 1. *Caras y Caretas*, Nº 89, 16 de junio de 1900. Fragmento, p. 8.

31 Carta de Rainer Maria Rilke a su esposa Clara, 2 de septiembre 1902. Disponible en: <http://www.musee-rodin.fr/en/museum/musee-rodin-meudon#sthash.aoMYqo61.dpuf>. Acceso 21 de febrero de 2016.

32 Más aún, la linealidad de la serie se quiebra constantemente aún cuando hay una dependencia entre boceto y obra final. La gran mayoría de las piezas de sus épicas *Puertas del infierno* funcionaron y se distribuyeron como piezas independientes, siendo el caso de *El pensador* uno de los más reconocidos.

Aquí, la maleabilidad inherente al elemento todavía responde a la replicación, porque, en última instancia, estas piezas derivan de la toma del molde del modelo en arcilla, pero esta replicación lejos está de ser meramente mecánica. Los yesos revelan los restos y los trazos del acto creativo, acogen el modelado, se adaptan a él casi al nivel de la huella digital. Como Rilke lo describe: “uno camina entre estas miles de formas abrumado por la imaginación y la labor que representan, e involuntariamente uno busca a las dos manos por donde este mundo ha surgido”³³. La materia marca el acto, como una huella de la mano y sus gestos que dieron lugar a esa creación. El modelado suelto y fluido pero a su vez fuerte se revela en las piezas de yeso, como se puede ver en uno de sus tantos estudios. Cuando se analiza un ejemplo de este tipo de pequeños bocetos como *Estudio de una pierna* (figura 2) se puede notar cómo el yeso es empleado expresivamente. Hay una falta de atención para con las uniones del molde y un descuido por el exceso de yeso, detalles que fácilmente podrían haber sido eliminados y corregidos pero que aquí resultan funcionales al esquema compositivo.



Figura 2. Auguste Rodin. *Estudio de una pierna*. Último cuarto del siglo XIX, principios del siglo XX. Metropolitan Museum of Art, New York.

33 Rainer Maria Rilke. *Auguste Rodin, op. cit.*, p. 14. “One walks among these thousand forms overwhelmed with the imagination and the craftsmanship which they represent, and involuntarily one looks for the two hands out of which this world has risen”.

La intersección del molde se integra orgánicamente a la composición total, como parte de la sensualidad líquida de un yeso que se endureció casi tan instantáneamente como el momento de creación de esa pieza. Estos rasgos exponen una espontaneidad que capta un destello del proceso creativo en tanto originalidad, es decir, ese momento de nacimiento, de absoluta autocreación. La replicación realza la creatividad y alimenta la originalidad –no así el original–.³⁴

No hay una intención de esconder el yeso en cuanto materia, las uniones del molde y las líneas del ensamblaje de las diferentes piezas casi nunca se ocultan, son prácticamente dejadas adrede, sin ningún tipo de pátina ni capa de cobertura. El yeso es dejado a ser yeso. Y dejarlo ser es no solapar su reproductibilidad sino ponerla en juego. Rodin tensa las propiedades intrínsecas del elemento en su forma de utilizarlo. Rosalind Krauss es una de las investigadoras que más ha reflexionado sobre la problemática de Rodin y la reproducción, ella dice que “pues los yesos que conforman el núcleo de la obra de Rodin son, en sí mismos, calcos. Son así potenciales múltiples. Y en el núcleo de la producción de Rodin está la proliferación estructural que nace de esta multiplicidad”.³⁵ Multiplicidad no obstante anclada en la singularidad de la materia de la pieza. Krauss afirma que Rodin era un productor inmerso en el *ethos* de la reproducción mecánica: “Rodin dejaba muchas de sus figuras en yeso sin realizar (*unrealized*) en un material permanente, ya sea bronce o mármol”.³⁶ Nuevamente el bronce y el mármol son percibidos como más permanentes que el yeso. Al decir que dichas piezas están “sin realizar”, Krauss parece solapar la importancia de estas obras en el corpus del escultor. Sin embargo, luego dice:

los yesos, tomados de los modelos de arcilla, que antes de Rodin habían sido el vehículo neutral de reproducción, fueron para él un medio de composición. Si podía haber, debía haber,

34 Se toma aquí la definición de originalidad dada por Rosalind Krauss: “Más que rechazo o disolución de pasado, la originalidad de la vanguardia es concebida como un origen literal, un comienzo desde cero, un nacimiento. (...) Originalidad deviene una metáfora organicista que se refiere no tanto a la invención formal sino a las fuentes de vida”. Rosalind Krauss. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Massachusetts, MIT Press, 1986, p. 6.

35 Rosalind Krauss. “The Originality of the Avant-garde: A Postmodernist Repetition”, *October* Nº 18, 1981, p. 49. “For the plasters that form the core of Rodin’s work are, themselves, casts. They are thus potential multiples. And at the core of Rodin’s massive output is the structural proliferation born of this multiplicity”.

36 *Ibidem*. “Rodin left many of his plaster figures unrealized in any permanent material, either bronze or marble”.

un yeso, ¿por qué no tres? Y si hay tres... entonces lo múltiple, podríamos decir, se convierte en el medio.³⁷

Finalmente, Krauss, sin adoptar su punto de vista desde la materialidad, reconoce que en la naturaleza intrínseca del elemento yace la reproducción, pero, no obstante, no logra desprenderse de la idea del yeso como elemento intermediario, mediador entre materialidades de más valor. Estas piezas contantemente tensaban la linealidad y la continuidad de esta cadena.

El caso de Rodin es emblemático en cuanto a su complejidad teórica a la hora de analizar el corpus de su obra y su práctica escultórica. Como se ha antedicho, su influencia fue muy difundida y sus métodos no fueron ajenos a otros escultores. Un caso argentino digno de mencionar es el del escultor Rogelio Yrurtia. En cierto sentido, su carrera fue un caso paradigmático del artista moderno latinoamericano decimonónico: formado localmente para luego ser becado para ir a París, expuso en el Salón accediendo así al reconocimiento para luego volver a Buenos Aires y destacarse realizando importantes encargos escultóricos, principalmente de monumentos públicos. Durante su formación en París, tuvo contactos directos con Rodin, habiendo anécdotas de índole improbables pero míticas que se filtraron en relatos sobre él. Una de ellas es contada por Julio Rinaldini, en su monografía sobre Yrurtia:

Tiempo después del primer encuentro, cuando Yrurtia expone un torso en el Salón de la Société Nationale des Artistes Françaises, Rodin, que la preside, convoca a los críticos para que vean la obra. Es día de *vernissage* e Yrurtia anda por allí curiosoando en la obra de los demás. –“Monsieur l'espagnol”– interpela Rodin. Y cuando el interpelado se acerca, Rodin dice a los críticos: “C'est cet petit espagnol qui a fait ça, C'est épatant. Mais dites qu'il m'a bien regardé”.³⁸

Más allá de lo anecdótico, Rodin fue tomado como una de las mayores influencias del escultor argentino.³⁹ En relación al procedimiento de producción escultórico, Yrurtia también utilizó extensivamente el yeso como material pero de una forma más convencional. En su caso se puede notar el uso del yeso en tanto estudio, la elección de esta sus-

37 Rosalind Krauss. “Sincerely Yours: A Reply”, *October* Nº 20, 1981, p. 121. “The plasters, cast from the clay models. Which had before Rodin been the formally neutral vehicle of reproduction, became for him a medium of composition. If there can be, one plaster, why not three? and if three... Thus the multiple, we could say became the medium”.

38 Julio Rinaldini. *Rogelio Yrurtia*. Buenos Aires, Losada, 1942, p. 11.

39 Por ejemplo, Rinaldini dice: “El contacto con Rodin es una nueva forma de aprendizaje, que lo nutre pero no lo somete, una nueva experiencia que le allana el camino a su expresión original”. *Ibidem*.

tancia para la instancia del boceto resulta más prístina. Aquí es una materialidad intermedia en donde se deposita la instancia de la creación. En sus yesos el molde irrumpe con más claridad que en los ejemplares de Rodin, como se observa en una fotografía de un estudio de cabeza para el *Canto al trabajo* (figura 3), estas no han sido pulidas y se yerguen casi a modo de interrupción en la cabeza. El modelado más contundente, pero no obstante moderno de Yrurtia, es algo que se ha resaltado sobre él.⁴⁰ En las fotografías conservadas por el archivo Irene Ruiz de Olano en la Universidad Nacional de San Martín, se puede observar que la gran mayoría de estas poseen un epígrafe o algún tipo de indicación de que el yeso, que funciona como boceto, pertenece al proceso creativo de una obra, en general, o a un encargo de monumento, en particular. En Yrurtia, la categoría del boceto está más claramente demarcada que aquella de la obra final, el proceso es reconocido como tal.



Figura 3. Rogelio Yrurtia. *Estudio del canto al trabajo*. Fotografía. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

40 Se puede leer en un epígrafe escrito a mano por su propia letra manuscrita de otra fotografía conservada en el Archivo Ruiz de Olano de un estudio de un torso para el *Canto al trabajo* que: "En estas piezas fragmentarias conservadas en el Museo Casa Yrurtia puede apreciarse de cerca el perfecto modelado que el maestro da a cada una de las figuras de sus monumentos".

Del mismo derivaría la versión que se consideraba como apta para el fundido o tallado. No obstante, cabe poner en diálogo histórico el concepto mismo de boceto en relación a la práctica escultórica de época, dado que si bien era concebido como parte la continuidad de un proceso, poseía cierta autonomía en relación al mismo. En la práctica escultórica más institucionalizada del campo artístico francés en el cambio de siglo, el yeso podía ser concebido como una pieza “final” en tanto instancia exhibitiva, ya que era de común práctica el mandar obras de esta sustancia al Salón. Retomando el caso de Rogelio Yrurtia, justamente la primera pieza que lo catapultó a la fama en el ámbito nacional y al halago en la prensa parisina fue un yeso. *Las Pecadoras* (figura 4), grupo escultórico realizado en París hacia 1902, fue expuesto en el *Salon de la Societé des Artistes Françaises* de 1903. Su “hermoso grupo de corte rodiniano”⁴¹ fue reseñado con críticas positivas e inclusive laudatorias por parte de reconocidos autores de filiación rodiniana, como Camille Mauclair y Charles Morice –fragmentos que no tardaron en resonar en Buenos Aires–.



Figura 4. Rogelio Yrurtia. *Las Pecadoras*. 1902-1903. Fotografía. Archivo Irene Ruiz de Olano, Universidad Nacional de San Martín.

41 Carta de Martín Malharro a Rogelio Yrurtia, Buenos Aires, Marzo 20, 1903. Archivo Irene Ruiz de Olano. Nuevamente aquí se puede notar como se ha exaltado la afinidad estilística de ambos escultores.

Finalmente, este caso en particular es digno de nombrar porque encarna uno de los caracteres nodales de esta materia que es su fragilidad. El perecer es la peligrosidad latente del yeso. El tiempo (especialmente el clima) es implacable y condenatorio. La movilidad hace estragos, quizás por esa razón tantos yesos han tenido el somnoliento destino del acumule. Si bien hubo un comercio mundial de calcos escultóricos que hizo que estos fuesen transportados por largas distancias, en general, una vez arribadas a destino, permanecían allí. En el caso mencionado, el reconocimiento de *Las Pecadoras* determinó que estas emprendieran un lejano camino por una serie de lugares. Eduardo Schiaffino rápidamente solicitó la pieza como parte del envío argentino a la Sección de Bellas Artes de la Exposición de Saint Louis, Estados Unidos, donde se consagró con el Gran Premio, que estuvo seguido por una posible estancia en Buenos Aires antes de ser nuevamente enviado a París.⁴²

Mostrarse era inevitablemente destruirse, aunque las intenciones de perennidad no faltaron. Las misivas en relación al envío a Saint Louis muestran que el proceso estuvo lleno de tensiones y conflictividades, algunas inherentes a la materialidad del yeso. Antes de ser galardonado con el Gran Premio, Yrurtia comenta ciertas preocupaciones sobre el asunto con Martín Malharro, quien le responde:

Respecto a sus temores de venganza del sr. ESE- no debe tener cuidado. Se guardará bien ni de intentarlo. Por otra parte ud. Está arriba de él y de todas las comisiones y de todas las intrigas. Está ud. consagrado en ese gran centro y tiene á estas horas un nombre en su tierra. Ud. á hecho mal de librarle sus 'Pecadoras' sin la condición de que hiciera un calque antes.⁴³

Si bien no se ha encontrado la correspondencia activa que provocó esta respuesta, se pueden traslucir las preocupaciones de destrucción por parte de Yrurtia y los problemas que derivan del yeso cuando este se yerge como una obra única. Por otro lado, las epístolas intercambiadas con Schiaffino hablan de las intenciones del autor de pasarla a bronce, de charlas con una fundidora en París, con el Ministro de Instrucción Pública para que otorgue la financiación. Martín Malharro, en una carta sin fecha,

42 Una carta de Eduardo Schiaffino a Rogelio Yrurtia, París, 26 de julio de 1906 (Archivo Irene Ruiz de Olano) indica que: "La escultura de las 'Pecadoras' me ha sorprendido, pues yo dejé todo listo en Buenos Aires para que la mandaran, hice un cablegrama preguntando que sucedía con ella, y recibí contestación de que estaban en viaje. Efectivamente, tengo ahora noticia de que han llegado al Havre, y dentro de pocos días estarán en su taller. Maple et Cia. están encargados por mí de recoger los cajones y de llevarlas al estudio de ud, para la restauración, y a mi vuelta de Alemania donde pasaré doce días iré a ver 'las Pecadoras' en su taller".

43 Carta de Martín Malharro a Rogelio Yrurtia, contestada el 16 de junio, 1904, Archivo Irene Ruiz de Olano.

comenta: “Me ha dicho Schiaffino que hace trabajos para que el gobierno conceda las sumas necesarias para hacer las pecheresses en marmol. Esto no demostraría sino buena voluntad”⁴⁴ Ya sea mármol o bronce, es claro que estas eran las materias que terminarían de consagrar la obra. Si “la palabra devendrá libro, la arcilla [y el yeso] será mármol”⁴⁵ La eternidad y la dignidad definitiva estaban impedidas por su materialidad.

No obstante, finalmente, el estadio final de la mistificación de esta primera gran obra dentro del corpus del artista fue su misma destrucción. La faceta destructiva de Rogelio Yrurtia ha sido notada por múltiples autores como una veta propia de su personalidad inasible, exigente y solitaria. No hay certezas en torno a cuándo ni cómo se destruyó la obra. Igualmente cabe relativizar la impulsividad destructiva, por lo menos en relación a esta obra en particular. Una entrevista de 1910 de Alejandro Sux menciona la obra y ante la pregunta por la misma, Yrurtia responde: “¡Oh, tendré que volver á hacerlas! Los viajes continuos, Vd. sabe... Están completamente destrozadas”⁴⁶ Quizás la destruyó a pedazos, como parte de su usual “martillo iconoclasta”⁴⁷ ante la constante insatisfacción o quizás la movilidad misma la fue erosionando hasta hacerla irreconocible. Cabe pensar que, al fin y al cabo, “lejos de ser eterna, la materia obedece a la ley fatal que condena a las cosas y los seres a morir”⁴⁸ En el yeso, tal vez la clave de la eternidad es la misma reproducción, y esa sea el escape de la condena.

A modo de síntesis, se ha demostrado que el yeso es una materialidad inserta en una compleja red de tensiones, que debe ser analizada en relación a otros materiales escultóricos, los usos que los propios objetos de

44 Carta Martín Malharro a Rogelio Yrurtia, Congreso 2560, Belgrano, sin fecha, Archivo Irene Ruiz de Olano.

45 Henri Jouin. *Esthétique du sculpteur*, op. cit., p. 95. La frase continua: “Pero es la arcilla —o el yeso que lo es en imagen— que vemos seguido en nuestras exposiciones públicas”. “La parole deviendra livre; l’argile sera marbre. Mais c’est l’argile - ou le plâtre qui en est l’image - que nous voyons le plus souvent dans nos expositions publiques”.

46 Alejandro Sux. “Un gran escultor argentino, Rogelio Yrurtia”, *Gustos y Gestos* Nº 1, 1 de agosto, 1910, p. 8.

47 Ruben Darío. “El escultor argentino Yrurtia”, en L. Malossetti Costa (selec.): *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 326. La faceta destructiva de la obra de Yrurtia es una de las más reseñadas por parte del estado de la cuestión sobre el artista.

48 Gustave Le Bon. *El nacimiento y el desvanecimiento de la materia 1908*. Archivo Irene Ruiz de Olano, p. 1. Es muy interesante haber encontrado esta conferencia escrita a máquina entre las notas de Yrurtia, con una anotación en grafito que dice “aniquilamiento”. Según versa la misma, hay una superación de la clásica concepción científica de la materia como inerte y eterna en detrimento de una novedosa teoría que analiza la desmaterialización de la materia por la presencia de energía y fuerza. Así, la materia pasa a ser considerada como una forma particular de la energía, y su destrucción un estadio casi necesario que de ninguna forma implica el desvanecimiento.

yeso tuvieron y la práctica escultórica. Pretender analizar este material implica insertarlo en un diálogo en donde constantemente surgen problemáticas, ya sea en relación al quehacer escultórico y el rol del *praticien*, las funcionalidades del boceto o la conceptualización de categorías como copia y reproducción. El análisis de Yrurtia y Rodin han esclarecido las posibilidades de empleo del yeso en relación a la práctica escultórica. Por un lado, el escultor argentino se presenta como un gran ejemplo a la hora de pensar el carácter de boceto de yeso como procedimiento y la dificultad que implicó pretender que una pieza en yeso funcione del mismo modo que una obra de arte “única”. Yrurtia es el artista que se rinde ante la perennidad de la materia, quizás, su destrucción se permite por la negación de la reproductibilidad. En cambio, Rodin tensa las propiedades del yeso al apropiarse de esa potencial reproducción y ponerla constantemente en juego. Puede encarnar la originalidad, aquel acto de nacimiento de la creación, rozarlo, pero siempre dentro de los confines de la replicación, en la potencialidad de infinitud de la reproducción.

El yeso se presenta como un material intermediario, pero, no en el sentido que los autores reseñados lo han hecho. En vez de ser un paso más entre materialidades y obras escultóricas –un paso posterior a la obra de arte que replica a través del contacto del molde o un paso previo a la obra considerada como final en bronce o mármol–, se puede pensar que el yeso es intermediario de sí mismo, media con su propia serialidad potencialmente infinita. Si hay uno... *debe* haber mil.

TAREA

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Haug, María Cecilia (2016). "Imágenes de un viaje 'tierra adentro'. Los indios en la narrativa expedicionaria de Filiberto de Oliveira César (1891-1897)", *TAREA*, 3 (3), pp. 148-163.

RESUMEN

El presente trabajo se propone analizar las representaciones escritas e icónicas del indio en el libro *El cacique Blanco. Costumbres de los araucanos en la pampa* (1893), del político, militar y escritor Filiberto de Oliveira César. Junto a *La vida en los bosques sudamericanos. Viaje al oriente de Bolivia* (1891, 1893); *Viaje al país de los tobas. Amores de una india* (1892, 1897), *Leyendas de los indios guaraníes* y *Leyendas de los indios quichuas* (1892, 1893), este libro integra la serie "Aventuras de viaje por territorios poco explorados", que lanzó la casa editora de Jacobo Peuser entre 1891 y 1897, todos ilustrados por artistas reconocidos dentro del campo artístico de la época, como Francisco Fortuny, Adolfo Methfessel, Martín Malharro y José María Cao.

El centro de atención del trabajo lo ocupan las imágenes por una variedad de aspectos. A partir de allí, se busca ponerlas en relación con el discurso escrito tratando de identificar las funciones que se les asignaron. Una idea principal recorre la investigación: las imágenes, lejos de ser meras ilustraciones del texto o registro fiel de lo visto, instauraron y construyeron un *modo de ver* al otro, que articula discursos y realiza ideologías particulares.

Palabras clave: *Libros ilustrados, narrativa expedicionaria, modos de visualidad, cultura visual.*

ABSTRACT

This paper analyzes the verbal and iconic representations of the Indian in the book *El cacique Blanco. Costumbres de los araucanos en la pampa* (1893), written by the politician, military and writer Filiberto de Oliveira César. Alongside *La vida en los bosques sudamericanos. Viaje al oriente de Bolivia* (1891, 1893); *Viaje al país de los tobas. Amores de una india* (1892, 1897), *Leyendas de los indios guaraníes* y *Leyendas de los indios quichuas* (1892, 1893), this illustrated book is part of the series "Travel adventures through unexplored territories", launched by the publishing house of Jacobo Peuser between 1891 and 1897, all of them illustrated by recognized artists such as Francisco Fortuny, Adolph Methfessel, Martín Malharro and José María Cao.

The work focuses on the study of images in a variety of ways. From there it aims to relate them to the written discourse, trying to identify the functions assigned to them. A main idea throughout the research: images, far from being just illustrations of the text or a faithful record of the itineraries through the Argentine territory, instituted and built a *way of seeing* the Indians and the land they inhabited, displaying particular ideologies.

Key words: *Illustrated books, expeditionary narrative, ways of seeing, visual culture.*

Fecha de recepción: 21 de marzo de 2016

Fecha de aprobación: 5 de julio de 2016

IMÁGENES DE UN VIAJE “TIERRA ADENTRO”

**Los indios en la narrativa expedicionaria de
Filiberto de Oliveira César (1891-1897)**

María Cecilia Haug
Universidad Nacional de La Plata

*Toda imagen encarna un modo de ver.
El modo de ver del fotógrafo se refleja en su
elección del tema. El modo de ver del pintor
se reconstituye en las marcas que hace sobre
el lienzo o el papel. Sin embargo, aunque toda
imagen encarna un modo de ver, nuestra
percepción o apreciación de una imagen depende
también de nuestro propio modo de ver.*

John Berger. *Ways of seeing*, 1972.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se presenta como una reflexión en torno a la producción social de sentido en los discursos verbales y visuales presentes en los libros ilustrados que narran el viaje *tierra adentro*, y que circularon por territorio argentino a fines del siglo XIX. Particularmente, nos centraremos en la construcción que se hace de la figura del indio en *El Blanco. Costumbres de los araucanos en la pampa* (1893), uno de los libros que integra la serie “Aventuras de viaje por territorios poco explorados”,

que lanzó la casa editora de Jacobo Peuser entre 1891 y 1897,¹ en la que tanto artistas plásticos como escritores presentan, imbricadas, una variedad de miradas sobre las regiones exploradas y su encuentro con un *otro*.

El interés del corpus radica en que se trata de libros ilustrados que no han sido trabajados aún por historiadores del arte y presentan una densidad iconográfica importante para la época. Numerosos dibujos, mapas y cuadros –trasladados al soporte del libro mediante el proceso técnico de reproducción del fotograbado, según aparece documentado– acompañan los textos. Estas imágenes provienen de artistas-ilustradores reconocidos dentro del campo artístico, como Francisco Fortuny, Adolfo Methfessel, José María Cao y Martín Malharro.

“Narrativa expedicionaria” es la categoría a partir de la cual se analizan aquí las obras de Filiberto de Oliveira César. Ella se refiere

al conjunto de obras, escritas entre 1870 y 1900, vinculadas a la Conquista del Desierto. Este corpus atraviesa diversos sujetos, diferentes instituciones, múltiples órdenes discursivos –literario, científico, militar y político– y diversos géneros –memorias militares, recuerdos, crónicas, autobiografías, partes, cartas, telegramas, descripciones geográficas, relatos de viaje.²

Los documentos escritos y visuales son abordados desde los *modos de visualidad*, que remiten a los elementos históricos y culturales que intervienen en el acto de ver y suponen selecciones y recortes de la masa de datos empíricos.³

El contenido del presente trabajo se halla inserto, además, en el debate en torno a las relaciones entre texto e imagen en la producción cultural. Los libros ilustrados, considerados como dispositivos,⁴ colocan a las imágenes impresas en una ineludible posición de relación con los textos. Se trata de dos estructuras significantes diferentes, conformadas por unidades heterogéneas: en el texto, la sustancia del mensaje está constituida por palabras; en la imagen, por líneas, superficies y tonos.⁵ Como señala Sandra Szir, históricamente, el estudio de la relación entre imagen y texto en la producción cultural ha resultado problemático, debido a limitaciones técnicas en las tecnologías empleadas en la impresión, así como también en los sentidos y las funciones reservados a cada lenguaje. Estos y

1 Entre los libros que integran la serie se encuentran: *La vida en los bosques sudamericanos. Viaje al oriente de Bolivia* (1891, 1893); *Viaje al país de los tobos. Amores de una india* (1892, 1897); *Leyendas de los indios guaraníes* y *Leyendas de los indios quichuas* (1892, 1893).

2 Claudia Torre. *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la Conquista del Desierto*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010, p. 12.

3 Ver John Berger. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

4 Ver Jacques Aumont. *La imagen*. Barcelona, Paidós, 1992, p. 143.

5 Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986, p. 12.

otros factores han conducido a que las palabras y las imágenes impresas hayan sido estudiadas de forma separada y por diferentes disciplinas: de lo textual se encargaba la historia del libro, y de la imagen, la historia del arte. Recientemente, la renovación historiográfica y la apertura de la historia del arte hacia nuevos objetos enmarcaron la imagen impresa dentro del campo de estudio que constituye la cultura visual.⁶⁷

El propósito principal de este trabajo es, entonces, analizar cómo se produce conocimiento –acerca del territorio, de la historia, de los indios– y qué verdades se instalan como tales en el discurso, a partir del análisis de las relaciones entre texto e imagen de algunos pasajes particularmente significativos de *El cacique Blanco*, entablando vínculos con otros libros que conforman la serie.

Tanto imágenes como texto constituyen productos culturales que dialogan con determinados regímenes escópicos e ideológicos. Partiendo de esta premisa, consideramos que las imágenes no cumplieron solo una función ilustrativa auxiliar del discurso verbal,⁸ sino que, más allá de estar ligadas al texto por compartir con él un dispositivo, instauraron un *modo de visualidad* respecto al otro, que se vincula con rasgos del pensamiento de la época.

Estos discursos, que aparecieron con el afán de proporcionar conocimiento acerca los diferentes grupos indígenas y el territorio que habitaron a fines del siglo XIX, constituyen huellas de creencias, actitudes y sentimientos de la sociedad blanca; en definitiva, nos aportan datos de cómo fue construida y percibida esta historia.

TEXTO E IMÁGENES EN LOS LIBROS ILUSTRADOS DE FINES DEL SIGLO XIX. LAS CONDICIONES MATERIALES Y TÉCNICAS DE POSIBILIDAD

Hacia 1880, se conjugaron dos fenómenos que hicieron que el libro como dispositivo cambie, tanto en su sistema de producción y distribución

6 Sandra Szir. “La imagen impresa, lo legible y lo visible. Mestizaje disciplinar y especificidad”, en: *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares en la historia del arte*. Buenos Aires, CAIA, 2009, pp. 339-340.

7 Para más información sobre la cultura visual, ver: Nicholas Mirzoeff. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003; W. J. T. Mitchell. “Showing, seeing: a critique of visual culture”, *Journal of Visual Culture*, vol. 1, Nº 2, 2002.

8 Como dice Vicente Pla Vivas: “(...) la gran importancia de las ilustraciones se debe a su funcionalidad puesta siempre al servicio de otros objetivos. (...) no se la valora nunca por sí misma y se la considera siempre como un medio idóneo para otras finalidades: colaborar en la difusión de la prensa, remarcar lo poético, resaltar el poder de la sátira, favorecer la fantasía y la imaginación, facilitar el conocimiento, estructurar la mente”. Generalmente, se les asigna a las ilustraciones un carácter complementario, de refuerzo, del discurso verbal. Ver: Vicente Pla Vivas. *La ilustración gráfica del siglo XIX*. Valencia, Universitat de Valencia, 2010, p. 27.

como en su composición, su presentación y su puesta en página: la importancia creciente del rol de la imagen en la adquisición de conocimiento y la entrada del libro entre los bienes de consumo industrializados.⁹ En nuestro país, la historiadora del arte Sandra Szir aborda, en numerosos artículos sobre periódicos ilustrados, imagen impresa y cultura visual en Buenos Aires en el siglo XIX y comienzos del XX, el contexto industrial de las artes gráficas. En ellos, analiza las condiciones técnicas que permitieron la producción de estas imágenes y que posibilitaron la convivencia entre palabra e imagen en la misma página tipográfica. Esto resulta fundamental para entender los efectos de la imagen en sí, en las prácticas de lectura relacionadas estrechamente con el emplazamiento en página y en la ampliación de las posibilidades para ser reproducidas, abordajes que venían desarrollándose desde el campo de la historia del libro y la lectura.¹⁰

Entre los avances en las nuevas tecnologías en los sistemas de impresión que se inician en el siglo XIX con la segunda Revolución Industrial, la autora menciona la introducción de la linotipia, que reemplazó los modos de composición manual por la composición tipográfica mecánica –hecho que se sumó a las innovaciones que se habían producido en los procesos de impresión, más eficaces y veloces–, y en especial los avances en las tecnologías de reproducción industrial de imágenes, que generaron nuevos modos de comunicación visual. Entre ellas, podemos citar la introducción, en la década de 1890, de una técnica fotomecánica en particular, el fotograbado de medio tono (*half-tone* o autotipía), que permitía reproducir en forma industrial fotografías de buena calidad en lo visual, además de que tenía la capacidad de multiplicar, en forma económica y en compatibilidad con el texto, cualquier tipo de imagen. Esto desplazó, en la mayoría de los casos, a la litografía y otras prácticas tecnológicas que se utilizaban en los talleres. La litografía, ampliamente utilizada por la prensa periódica argentina desde su introducción en 1828 por el ginebrino César Hipólito Bacle, no compartía con la impresión tipográfica el sistema técnico (en relieve), lo que le impedía el emplazamiento de imágenes y texto en la misma página tipográfica.¹¹

9 Michel Melot. "El texto y la imagen", en R. Chartier y H. J. Martin: *Histoire de l'édition française*, tome 3. Paris, Fayard/Promodis, 1990.

10 Ver: Sandra Szir. "Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en Caras y Caretas (1898-1908)", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.): *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 109-139.

11 *Ibidem*, pp. 112-113; de la misma autora, "Arte, tecnología y prácticas gráficas en la historia material de los periódicos ilustrados. Buenos Aires (1860-1920)", *Anuario Tarea*, Año 1, N° 1, septiembre de 2014, pp. 99-115; y "Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica en Buenos Aires (1850-1910)", *Caiana* N° 3, diciembre de 2013.

Estas mutaciones tecnológicas habilitaron procesos de reproducción masiva, que colocaron a la imagen en un mayor número de soportes, como libros, almanaques, periódicos y folletos, desafiando la hegemonía que desde siglos atrás venía ejerciendo el texto. Esto generó distintos usos, distintas funciones, nuevas posibilidades de difusión que permitieron el acercamiento de las representaciones visuales a un mayor número de personas, es decir, la ampliación del público.

En el desarrollo de esta historia, no podemos dejar de lado la acción de las editoriales. “El autor escribe un texto que el editor convierte en un objeto impreso (...)”;¹² este se encarga de aportar nuevos sentidos, decidir en qué medios se van a distribuir estos libros, los costos y precios de venta, los materiales, etc. Sin la acción de los editores, sin su aporte técnico y financiero, los libros no podrían existir. Los editores se encargaron de mantenerse a la vanguardia respecto a las modificaciones técnicas en la composición de los textos, así como en la impresión de ilustraciones que poco a poco fueron ganando terreno en los libros.

El librero, editor e impresor de origen alemán, Jacobo Peuser (1843-1901), en cuyos talleres se editaron y publicaron los libros de Filiberto de Oliveira César, fue una de las figuras claves de las artes gráficas en la Argentina de los siglos XIX y XX. Siguiendo a María Eugenia Costa, la casa Peuser, fundada en 1878, se constituyó en uno de los grandes talleres multigráficos porteños. No solo se encargaba de importar maquinaria moderna, sino que concentraba también todas las etapas de la producción, desde la composición tipográfica, la maquetación o compaginación y la impresión hasta la encuadernación semiartesanal e industrial. Además, se destacó por ser una de las primeras editoriales que publicó libros de autores nacionales.¹³

En relación con su circulación, estos libros ilustrados se imprimieron en *octavo menor*, en ediciones de lujo y otras más populares que se vendieron a precios reducidos. Para tener una idea, el valor de la edición rústica era de \$mn 2 (dos pesos moneda nacional). El éxito que manifestó la publicación de la serie lo atestiguan sus reediciones posteriores por Peuser.

12 Roger Chartier. *El mundo como representación. Historia cultural entre práctica y representación*. Barcelona, Gedisa, 1995, p. 111.

13 Es en 1881 cuando sale de su prensa el primer libro *Descripción amena de la República Argentina*, Tomo I: *Viaje al país de los araucanos*, del Dr. Estanislao Zeballos. María Eugenia Costa. “La Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser y las ‘artes del libro’ en Buenos Aires (1867-1917)”. *Ponencia presentada en el Coloquio Argentino de Patrimonio e Historia de la Tipografía*, Buenos Aires, 2014, p. 1.

IMÁGENES DEL OTRO

De acuerdo con la advertencia del editor, se trata de un grupo de relatos de tradiciones o “costumbres primitivas”, amenizados con “descripciones pintorescas” de desiertos y selvas casi desconocidas, publicados para un público amplio. Entre estos relatos se entremezclan leyendas indígenas, romances americanos y episodios del folklore y la historia nacional. Francisco P. Hansen, en una carta que escribe a su amigo Oliveira César, destaca que él no dicta escenas imaginarias ni pone en movimiento personajes ficticios, sino que “narra hechos reales en los que personalmente ha intervenido y viven en sus páginas, seres de carne y hueso”. Se trata de novelas, sin las “exageraciones e inverosimilitudes en que con harta frecuencia escollan los escritores de este género”.¹⁴

La estructura narrativo-compositiva varía en cada libro y presenta una gran riqueza visual. Es de destacar que el libro presenta una puesta en página bastante particular, pues las imágenes, numerosas por tratarse de un libro ilustrado de fines del siglo XIX, desbordan los cuadros rígidos de las láminas fuera de texto para inmiscuirse en la tipografía (figura 1). En algunos casos se trata a los protagonistas abundando en los detalles fisonómicos y en otros se los esboza privilegiando la representación del paisaje. Se combinan imágenes visuales de carácter narrativo, caracterizadas por un gran dinamismo (ceremonias, juegos, danzas, cacerías, malones, batallas, etc.) con otras descriptivas de la flora y fauna locales o de los enseres de los pueblos originarios, como así también algunos personajes retratados.

La historia que se relata en *El cacique Blanco* gira en torno a una expedición llevada adelante por el ingeniero inglés Mr. John Peterson White, representante en el Río de la Plata de una compañía con asiento en la ciudad de Liverpool, formada con el objetivo de adquirir y colonizar tierras en la República Argentina. El ingeniero es enviado a este país para estudiar y anotar con más precisión las circunstancias y detalles, accidentes y conveniencias, que pueden ofrecer a los colonos las zonas recorridas. Habiendo atravesado en otras ocasiones el Chaco, en esta oportunidad, la compañía a la cual representa lo autoriza a explorar otras comarcas, ya sea en la Patagonia, en La Pampa o en las regiones andinas, “a fin de que, la elección de las tierras a poblar, recaiga en el sitio más adecuado y conveniente.”¹⁵ En la historia se desarrollan una serie de aventuras y

14 Francisco P. Hansen en Filiberto de Oliveira César. *Viaje al País de los Tobas. Amores de una india*. Buenos Aires, Peuser, 1987.

15 Filiberto de Oliveira César. *El cacique Blanco. Costumbres de los Araucanos en la Pampa*. Buenos Aires, Peuser, 1893, pp. 21-23.

desventuras en las que se ven envueltos el explorador inglés y su acompañante, un gaucho que oficia de *baqueano* en esta travesía por el medio del desierto. Según se indica en una nota al pie, “este viaje corresponde al año 1878, según se deduce de los apuntes del expedicionario.”¹⁶

Para aproximarnos al análisis de las imágenes que integran este libro se torna necesario mencionar algunos trabajos previos que abordan la cuestión de la representación del indio a fines del siglo XIX. Entre ellos se encuentran los de Marta Penhos¹⁷ y Mariana Giordano.¹⁸

Estos trabajos resultan fundamentales, a pesar de que abordan fotografías, pues estas se convierten, en muchos de los casos y especialmente para las ilustraciones de *El cacique Blanco*, en fuentes para los grabados asistiendo a un proceso de migración de imágenes de un dispositivo a otro. Tomemos el caso del retrato en primer plano de Shaihueque (figura 2). El mismo proviene de una fotografía del cacique tehuelche Casimiro Biguá, tomada por el ingeniero y arquitecto italiano Benito Panunzi durante una visita realizada por el cacique a Buenos Aires entre 1864 y 1866 (figura 3). No obstante, hay que remarcar que se evidencia un cambio de identidad entre la fuente y el grabado final. Por otro lado, tenemos los grabados del cacique Pincén (figura 4) y el de Pincén y su familia (figura 5). Los grabados realizados por Francisco Fortuny tienen como fuente unas fotografías tomadas por Antonio Pozzo el 13 de diciembre de 1878 (figuras 6 y 7) “cuando el cacique Pincén y los suyos –prisioneros de guerra– fueron conducidos en un carruaje hasta la fotografía que se hallaba en la calle Victoria, esquina San José. Allí los ataviaron según la moda gaucha y les tomaron las fotografías.”¹⁹

16 *Ibidem*, p. 23.

17 Marta Penhos. “Frente y perfil. Fotografías y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en M. Penhos y otros: *Arte y Antropología en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Espigas/Fundación Telefónica/FIAAR, 2005; de la misma autora, “Las imágenes de frente y de perfil, la ‘verdad’ y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días”, *Memoria y sociedad*, vol. 17, Nº 35, 2013, pp. 17-36.

18 Mariana Giordano. “De Boggiani a Métraux. Ciencia antropológica y fotografía en el Gran Chaco”, *Revista chilena de antropología visual* Nº 4, julio, 2004, pp. 365-390; de la misma autora, “Convenciones iconográficas en la construcción de la alteridad. Fotografías del indígena del Gran Chaco”. Ponencia presentada en el *II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes–X Jornadas del CAIA: Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis*, Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 147-160.

19 Ver Bartolomé Galíndez. “Notas a la Conquista del Desierto” en A. Espinosa: *La Conquista del Desierto*. Buenos Aires, Freeland, 1968, p. 59.

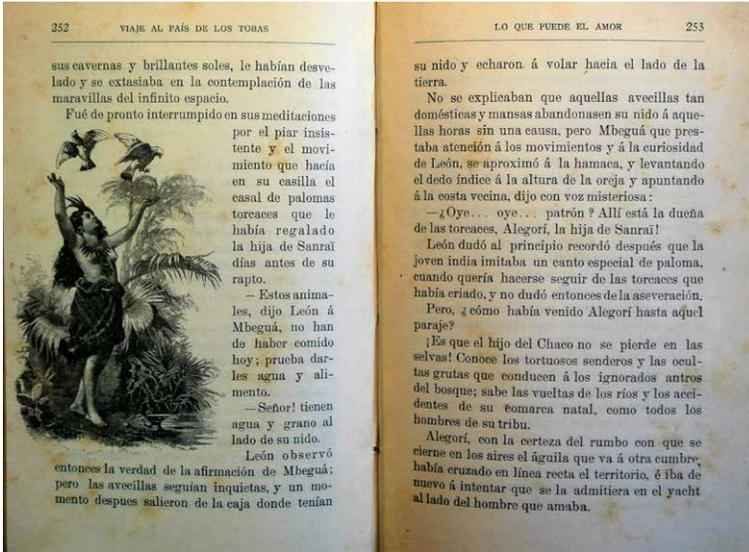


Figura 1. Alegorí, Fotgrabado de José María Cao. En: Filiberto de Oliveira Cézar. *Viaje al país de los Tobas. Amores de una india*. Buenos Aires, Peuser, 1897, p. 252.



Figura 2. Shaihueque. Fotgrabado de Francisco Fortuny. En: Filiberto de Oliveira Cézar. *El cacique Blanco. Costumbres de los araucanos en la Pampa*. Buenos Aires, Peuser, 1893, p. 45.



Figura 3. Cacique tehuelche Casimiro Fourmantin "Biguá". Fotografía tomada por Benito Panunzi entre 1864 y 1866 en Buenos Aires (Fuente: Archivo General de la Nación).



Figura 4. El cacique Pincén. Fotograbado de Francisco Fortuny. En: Filiberto de Oliveira César. *El cacique Blanco. Costumbres de los araucanos en la Pampa.* Buenos Aires, Peuser, 1893, p. 176.



Figura 5. El cacique Pincén y su familia. Fotograbado de Francisco Fortuny. En: Filiberto de Oliveira César. *El cacique Blanco. Costumbres de los araucanos en la Pampa.* Buenos Aires, Peuser, 1893, p. 182.



Figura 6. Cacique Pincén. Fotografía obtenida por Antonio Pozzo el 13 de diciembre de 1878 en Buenos Aires (Fuente: Archivo General de la Nación).



Figura 7. El cacique Pincén y su familia. Fotografía obtenida por Antonio Pozzo el 13 de diciembre de 1878 en Buenos Aires (Fuente: Archivo General de la Nación).

En relación con las convenciones representativas del indio por parte de sociedad blanca, y teniendo en cuenta el análisis que realizan las autoras antes mencionadas, las figuras se nos presentan cosificadas en una posición frontal, estáticas, recortadas sobre un fondo neutro, sin ninguna indicación espacial, porque lo que interesa es la identificación lo más clara posible de estos individuos; una intención de clasificación de tipo antropométrico; individuos que podemos comparar con un espécimen en tanto constituyen un objeto de estudio. Se trata de ilustraciones representativas de todo un grupo –o *tipo*– que contaban a fines del siglo XIX con una forma de representación ya sistematizada. Estas imágenes poseían un carácter científico, a la vez que un valor artístico.

Tanto el texto como la imagen poseen un marcado carácter positivista. Como señala Marta Penhos,

desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX, saber más y dominar mejor, comprender y someter, interpretar y explotar espacios y seres fue el programa que animó a expedicionarios, viajeros y exploradores que travesaron el territorio argentino, involucrados directa o indirectamente en proyectos de índole religiosa, política, económica y científica. Sus diarios de viaje, informes y mapas, pero más aún, las imágenes que produjeron o encargaron contribuyeron decisivamente al conocimiento, comprensión y dominio –material y simbólico– del territorio de la Argentina y de algunos de sus habitantes.²⁰

La imagen positivista, influencia del espíritu científico ilustrado, que pretende identificar a esos grupos y geografías lejanas con finalidades económicas y políticas, compite con la imagen romántica escenificada, con otra función y otra intencionalidad, evocadora y poética. Resulta interesante observar la representación de la mujer indígena en dos fotograbados que acompañan las páginas de *Viaje al país de los Tobas* (figuras 1 y 8). La figura humana, personaje principal de la escena, no está sustraída de su hábitat, sino que aparece con una serie de índices iconográficos que señalan su pertenencia a una cultura identificada con una región, el Chaco. El artista les devuelve cierta humanidad a los indígenas al incluirlos en poses despreocupadas, diferentes a las que suscita un interés antropométrico. Ello no quita que las imágenes sean intervenidas y respondan a un montaje de la escena. Todo el paisaje trasunta la fascinación de los sitios tropicales, la riqueza de la flora y la fauna, y la mujer indígena de exótico fenotipo se acerca bastante a las representaciones de indios del Gran Chaco del artista viajero Jean León Pallière.²¹ El torso desnudo y la forma

20 Marta Penhos. *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2007, p. 6.

21 Jean León Pallière. *Álbum Pallière. Escenas americanas*. Buenos Aires, 1864.



Figura 8. Alegorí. Fotograbado de Martín Malharro. En: Filiberto de Oliveira Cézár. *Viaje al país de los Tobas. Amores de una india*. Buenos Aires, Peuser, 1897, p. 233.

de disponer las telas que cubren la parte inferior del cuerpo aportan datos de la vestimenta y ornato; además, la figura porta un arco y una flecha que la ponen en relación con su tradicional modo de vida. Los rostros, las posturas y los gestos, idealizados, remiten a los parámetros occidentales de belleza de la época y presentan un juego erótico. Las imágenes acompañan una historia de amor que se entabla entre Alegorí, la hija del cacique toba Sanrañ, y León, un joven blanco, hijo de un gran propietario de la zona.

Hombres y mujeres participan de igual modo en escenas costumbristas de ceremonias, danzas y juegos, pero las escenas de cacería, batallas y malones²² constituyen un espacio reservado al hombre. En estos cuadros, el indio, con su torso desnudo y sus crines ondeando, aparece portando lanzas agudas –cuando no un puñal– con un aspecto cruel, salvaje, lascivo y bestial.

Si bien no aparecen representaciones visuales de malones en *El cacique Blanco*, si asistimos al relato y la descripción de un malón y al rapto de una joven blanca, de rubios cabellos y ojos “azules y purísimos como el cielo”,²³ de quien estaba profundamente enamorado el cacique Blanco²⁴ y a quien se propone rescatar “aunque esto costara el sacrificio de la vida, ó

22 De aparecer la mujer, lo hace como cautiva.

23 Filiberto de Oliveira Cézár, *El cacique Blanco...*, *op. cit.*, p. 148.

24 El cacique Blanco, uno de los personajes principales del relato, es un desertor inglés que se instala en Argentina luego del Combate de Obligado. Tras el rapto de su amada, deja de vivir entre los cristianos porque su único bien y fortuna estaba en poder de los “bárbaros asaltantes” [los indios]. Así, se interna en unas cuevas en medio del desierto con el fin de encontrar algún día a su adorada.

tuviera para conseguirlo, que producir mares de sangre”.²⁵ Sabemos que Filiberto de Oliveira Cézár, según expone al comienzo, abrevó en fuentes literarias y crónicas al encarar esta temática. En el texto aparece lo erótico del rapto, los contrastes entre la “barbarie” del indio y la “pureza” de la cautiva y el “valor” del soldado que acude a liberarla, temas que se despliegan fuertes y nítidos a lo largo de todo el siglo XIX, como indica Laura Malosetti Costa en sus estudios en torno a las escenas de malones y cautivas.²⁶

En una primera aproximación a estos libros, no quedan dudas de que la imagen ilustra la palabra contextualizando las figuras y las acciones descriptas en el texto. En el transcurso de la lectura, primero el texto describe un paisaje en palabras e inmediatamente aparece su representación visual. La imagen “ilumina” o “realiza” la palabra, cumpliendo el papel de registro fiel de lo vivido y lo observado. En este sentido, tienen un valor documental y un carácter indicial, en el sentido de que “alguien estuvo allí”. Sin embargo, la imagen no es una ventana transparente al mundo. Como dice John Berger “una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias (...)”.²⁷ Hay un ingrediente constructivo, una puesta en escena, en esa composición deliberada que realiza el artista.

Esta mirada exótica hacia ese *otro* cultural pasmada en imágenes encuentra su correlato en el texto. El análisis del dispositivo enunciativo nos revela a un sujeto de la enunciación que construye el discurso desde un *nosotros* –los hombres blancos, cristianos, *civilizados*– en oposición a un *otro* –los indios– que se pretende conocer y que es objeto del discurso. Este enunciadore, construido como un *nosotros* en las *Advertencias*, se dirige a los enunciatarios, a los que se refiere como “lectores que estiman los datos históricos”,²⁸ exponiendo que ha tratado de no separarse de la verdad.²⁹ Pero ¿qué verdad nos están mostrando estos discursos?

25 *Ibidem*, p. 152.

26 Ver Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, cap. VII.

27 John Berger. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 6.

28 Filiberto de Oliveira Cézár. *Leyendas de los indios Quichuas*. Buenos Aires, Peuser, 1892, p. 5.

29 No se deja de insistir en que la narración está construida a base de hechos reales. En otra nota al pie en *El cacique Blanco*, se explicita que “Todo lo que en este libro se refiere á usos y costumbres araucanas ó pampas, es completamente histórico y ha sido narrado al autor por indios que prestan servicios en los cuerpos de línea, y se comprueba por las obras de los autores mencionados en la primera página” (p. 185), a saber: Barros Arana, *Historia de Chile*; Dr. Armaignac, *Voyage dans les Pampas*; Francisco P. Moreno, *Viage á la Patagonia*; General L. V. Mansilla, *Los Ranqueles*; Dr. Estanislao S. Zeballos, *El país de los araucanos*; Capitán Prado, *Guerra ie fronteras*; F. Barbará, *La lengua Pampa*; L. Hervás, *Lenguas y naciones americanas*; Ameghino, *Origen del hombre en el Plata*; Ercilla,

No se puede responder esta pregunta sin tener en cuenta las prácticas que les dan origen. Siguiendo a Michel Pêcheux, entendemos lo discursivo como uno de los aspectos materiales de la materialidad ideológica, y esta, asociada a una formación social que va a determinar lo que puede y no puede ser dicho.³⁰ En este sentido, Filiberto de Oliveira César escribe desde un lugar social –como político, militar y escritor– y desde un aparato institucional y conceptual determinado –el de la *Generación del 80*–. En un período clave de la historia argentina, de organización del Estado nacional y de construcción de la sociedad argentina, este libro aparece con la intención de “poner al alcance del pueblo ciertas vocaciones históricas con el fin de despertar y fortificar el amor a la tradición y la patria”.³¹ Claro está que hay un marcado carácter estatal-institucional. En el sistema de representaciones sociales que se monta, se cristaliza la voz que opone *civilización* o *barbarie*, que construye la imagen del desierto como lo opuesto a la ciudad, lo que está fuera del mundo de las naciones, como espacio vacío, despoblado, tierra de salvajes que obstaculiza el progreso y el avance de la civilización. Construye también la imagen del indio como la *raza no domada*, los *bárbaros*, los *salvajes*, los *señores de la tierra*, el *enemigo común* que tiene bajo su dominio una vasta extensión de tierras que la joven nación necesita para crecer. Así es que se llega a la idea de la conquista como un hecho necesario e indispensable para el proyecto modernizador, como señala el autor en el primer capítulo:

Constituida definitivamente la nacionalidad argentina en 1880, fuerte el poder nacional y con asiento propio en la ciudad de Buenos Aires, habiendo dado tregua las guerras civiles del interior; la cuestión fronteras é indios debía tomar otro camino. Cambióse el plan de operaciones y resolvióse atacar al salvaje en sus propias guaridas, lo que mas de una vez se había intentado sin obtener un resultado favorable. El valeroso ejército argentino, que por espacio de tantos años, había regado con su sangre generosa, en innumerables encuentros y combates los campos del desierto, iba á ejecutar ahora una de las acciones más remarcables de su historia gloriosa, arrancando al dominio del salvaje una zona de quince mil leguas cuadradas de fértilísimas tierras, que debían ser entregadas á la poderosa acción del capital y de la industria.

Este hecho notable á que no han podido llegar todavía los Estados Unidos, sin embargo de haber empleado mucho mayor capital para realizarlo, y que no ha de ser olvidado por las generaciones venideras, prueba una vez más, el vigor poderoso que es capaz de desarrollar esta joven nación.

La Araucana; Echeverría, *La Cautiva*; General Olascoaga, *Varios escritos*; R. Lista, *Mis descubrimientos en la Patagonia* y Humboldt, *Cuadros de la naturaleza*.

30 Michel Pêcheux. “Mises au point et perspectives á propos de l’analyse automatique du discours”, *Langages* Nº 37, 1975.

31 Dionisio Napal. *Filiberto de Oliveira César*. 1935, p. 18.

La historia se encargará de recordar los nombres de los héroes ignorados y de los bravos capitanes que sucumbieron en esa lucha de casi cuatro siglos, en que ha sido vencido pero no domado el poder del araucano.

Al General Julio A. Roca, cupo la gloria de resolver definitivamente una cuestión de tan vital importancia para el engrandecimiento de la patria, llevando las fronteras á la línea del Río Negro y del Neuquen.³²

REFLEXIONES FINALES

En el dispositivo que constituye el libro le toca al texto la narración de las aventuras y desventuras de un grupo de expedicionarios que se interna en parajes exóticos, en selvas y desiertos inexplorados, con hábitats muy diferentes a los conocidos. Las ricas descripciones, adornadas con imágenes, nos permiten imaginarnos esos mundos como si estuviésemos allí presentes. Como lectores/espectadores, instalan en nosotros una doble respuesta: de confianza en la verdad de lo que estamos viendo y de conciencia de la distancia que nos separa de ello. En una época signada por la importancia creciente del rol de la imagen en la adquisición de conocimiento, las imágenes tuvieron una importante función documental e ilustrativa. A la manera de las enciclopedias del siglo XVIII, estos libros realizaron un acopio de los paisajes, de la flora y la fauna del lugar, de los usos y costumbres indígenas. Pero este supuesto valor documental se apoya en realidad en una puesta en escena. Más allá de tornar gustosa la lectura, estas *transparentes e inocentes* ilustraciones se erigieron como artefactos culturales afines a una ideología que instauraron un *modo de ver*. Textos e imágenes llevan marcas de experiencias involucradas, visiones adquiridas, modos de ver y conocer.

El autor, independientemente de sus cargos y saberes, ocupa el papel del intelectual moderno, quien interviene directamente en un asunto público como si se tratara de una tarea intelectual y simbólica. Escribe – *construye*– un sistema para que una razón organice prácticas. La escritura de esta obra, como todas aquellas que integran el corpus de la narrativa expedicionaria, no fue fruto de intereses individuales y privados, sino de proyectos colectivos en el que el Estado jugó un papel central. Esta producción tuvo la función de actualizar la información existente y volverla funcional a la nueva política de frontera, clave en el proceso de conquista territorial durante la segunda mitad del siglo XIX.

32 Filiberto de Oliveira César. *El cacique Blanco... op. cit.*, pp. 19-20.

En el relato se entremezcla historia y literatura, pero ambas constituyen ficciones verbales, cuyos contenidos son tan inventados como descubiertos. La lectura del pasado que realiza el autor, por más controlada que parece estar por el análisis de documentos, está guiada por la lectura de un presente que se organiza en función de problemáticas impuestas por la situación.³³ Tanto en el lenguaje verbal como en el visual operan construcciones, y en los relatos sobre la frontera, la construcción más efectiva fue aquella en la que quedaba establecido quiénes eran los unos y quiénes eran los otros.

33 Michel De Certeau. *La escritura de la historia*. México, Universidad Iberoamericana, 1993.

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Coluccio, Carla (2016). "Temple de huevo como medio de reintegración para pintura de caballete", *TAREA*, 3 (3), pp. 164-177.

RESUMEN

Este trabajo estudia la técnica de temple de huevo, el comportamiento material y los efectos pictóricos, a fin de poner en evidencia las ventajas e inconvenientes en la reintegración, como así también la retratabilidad del método.

En esta investigación se exponen los antecedentes de su utilización en Alemania en el siglo XX y, al no contar con registros de su utilización o experimentación en la Argentina, se realizó una práctica sobre una pintura de caballete del período colonial que se incluye en esta presentación.

Palabras clave: *Temple de huevo, lienzo, reintegración, retratabilidad.*

ABSTRACT

In this article the egg tempera retouch technique will be evaluated as well as the materials' behavior and the pictorial effects in order to discuss its pros and cons when used in reintegration as well as the retratability of the method. Records of its use in Germany in the 20th Century will be exposed and, since there are no records of this technique being used in Argentina, it was applied on an easel painting of the colonial period as a test.

Key words: *Egg tempera, canvas, retouching, retratability.*

Fecha de recepción: 17 de marzo de 2016

Fecha de aprobación: 5 de julio de 2016

TEMPLE DE HUEVO COMO MEDIO DE REINTEGRACIÓN PARA PINTURA DE CABALLETE

Carla Coluccio

Universidad Nacional de las Artes - Universidad Nacional de San Martín

La reintegración cromática de una pintura de caballete es uno de los tratamientos más complejos en la disciplina de la restauración, y existe, además, una diversidad importante de criterios sobre el tema. Tiene como finalidad principal, reestablecer el potencial estético de la obra de arte, perdido por los deterioros sufridos en el transcurso del tiempo.

En una obra pictórica, se denomina laguna a la falta ocasional o intencionada, bien de la capa pictórica o bien de la capa pictórica y de la capa de preparación. Estos faltantes constituyen por sí mismos elementos físicos, en cuanto a forma y color, e interrumpen el mensaje implícito de la imagen aportando a la superficie pictórica una nueva configuración.¹ Asimismo, estas mermas generan tensiones que compiten con la propia composición, ya que no permiten efectuar una lectura equilibrada de la imagen y producen una sensación equívoca de la pieza.

Si se considera la obra de arte como una unidad, la presencia de una laguna actúa fragmentando la imagen, ya que interrumpe su plano figurativo y cromático.² Para reestablecer el potencial expresivo de la obra, se neutraliza el carácter negativo que la laguna tiene sobre la

1 Cesare Brandi. *Teoría de la restauración*. Madrid, Alianza, 2003, p. 24.

2 *Ibidem*, pp. 25-26.

misma reduciendo el valor emergente que asume de figura a fondo.³ Una intervención es efectiva cuando el faltante pictórico, luego de la reintegración, funciona como nexo de unión de las partes o fragmentos originales existentes. Asimismo, es fundamental el registro de su existencia, como un hecho ligado al derrotero padecido por la obra.⁴

El término reintegración se empezó a utilizar en 1945 en el Istituto Centrale del Restauro, de Roma, a partir de la técnica desarrollada por su director, Cesare Brandi, y su equipo de colaboradores.⁵ Sin embargo, ya en el siglo XIX, existieron en Europa diferentes propuestas sobre este tema.⁶

Con todo, es importante remarcar que emprender el tratamiento de reintegración cromática implica para el conservador-restaurador, además de un dominio de la metodología, un acercamiento tanto de la técnica pictórica del artista como de la estructura material y compositiva de la obra. Sin entrar en los diferentes criterios de reintegración y teniendo en cuenta que los materiales utilizados en pintura de caballete son muy diversos, los recursos empleados varían de acuerdo al análisis de cada obra en particular y según la experiencia y preferencias del restaurador. En esta oportunidad, esta investigación se centrará en el uso de la técnica tradicional del temple como método para la reintegración cromática. Este procedimiento, adoptado por el restaurador Helmut Moritz Ruhemann en Berlín a fines del siglo XIX y principios del XX, fue perfeccionado luego por su colega Herbert Lank y difundido a países como Holanda, Francia e Italia, además de centros de restauro en Londres y Nueva York.⁷

3 *Ibidem*, pp. 26-27.

4 Albert y Paul Philippot. "Problema de la integración de las lagunas en la restauración de pintura", *Bulletin IRPA* II, 1959, pp. 405-408.

5 Los alumnos de Cesare Brandi tuvieron amplia participación en el desarrollo de esta técnica. Paolo y Laura Mora fueron los más renombrados, aunque no los únicos, que trabajaron en la evolución de este método junto al director del Istituto Centrale del Restauro. Ver Paolo Mora, L. Mora y P. Philippot. *La conservation des peintures murales*. Bologna, Compositori, 1977, pp. 351-358. Veinte años después de la primera teoría de reintegración de Brandi, Umberto Baldini desarrolló el planteo primero sobre laguna pictórica. Sobre este tema, ver: Umberto Baldini. *Teoria del restauro e unita' di metodologia*, Vol. I. Firenze, Nardini, [1978] 1991.

6 Sobre la evolución de la reintegración pictórica, ver: Giuseppina Perusini. "La reintegrazione pittorica dei dipinti mobili da Edwards a Brandi", en: *Le fasi finale nel restauro delle opere policrome mobili*, V *Congreso Internazionale Colore e Consevazione*, CESMAR7, Il Prato, Saonara, Trento 19-20 de noviembre, 2010, pp. 17-30.

7 Ann Massing. "The history of egg tempera as a retouching medium", en R. Ellison, P. Smithen y R. Turnbull (eds.): *Mixing and Matching, Approaches to Retouching Paintings*. London, Archetype Publication-ICON-BAPCR, 2010, pp. 4-17.

EL TEMPLE

La palabra temple deriva del latín medieval *temperare*, que significa mezclar o aglutinar un color.⁸ No se refiere a ningún elemento en especial, sino que es el nombre dado a las pinturas aglutinadas con diversos materiales. De acuerdo a los autores y las diferentes épocas, el temple puede tener disímiles definiciones, pero brevemente se pueden clasificar como naturales o artificiales, entre los que se destacan: cola, cera y cola, huevo (yema-clara del huevo), emulsiones de aceite y huevo, caseína, cera con caseína o temples de goma arábica (acuarela, gouache).⁹ De este modo, dentro de los temples, es posible encontrar sustancias de distinta procedencia.

Su uso se conoce desde las primeras épocas del arte de la pintura, desde la cultura egipcia, mesopotámica y cretense, y fue muy divulgado entre los griegos. Para Cennino Cennini, el temple era una técnica a base de yema de huevo y clara, que se diluía con dispersiones de leche de higuera, y que fue heredada de los artistas bizantinos.¹⁰ En los antiguos textos, Cennini lo utilizaba tanto en la imprimación como medio aglutinante y también para el barniz.¹¹

Posteriormente, Antonio Palomino definía la técnica como “Especie de pintura acuosa, que se hace con ingredientes pegantes, como goma, cola, o temple de huevo: que se procedió el llamarse temple; porque fue lo primero con que comenzó la temple de huevo”.¹² De manera similar, el tratadista sevillano Francisco Pacheco lo citaba en su libro *Arte de la pintura del siglo xvii*.¹³ El temple fue la técnica empleada en las tablas de la época románica y del primer gótico. Otros soportes en los que se utilizó este procedimiento fueron la piedra, el metal, el cartón, el pergamino, la seda, el lienzo e incluso, también, en la pintura mural debido a su estabilidad en el tiempo. Pero, sin duda, fue la tabla, en los siglos bajomedievales, el soporte más importante dentro del período de apogeo de esta técnica. Las maderas más utilizadas fueron aquellas de álamo, en la Europa meridional, y las de encina, en la septentrional. Asimismo, se destacó el nogal en Francia, el abeto

8 Rocío Bruquetas. *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de Oro*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 269.

9 Las diferentes técnicas están descritas en Ralph Mayer. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid, Blume, 1996, pp. 284-207.

10 Cennino Cennini. *Il libro dell'arte*. Vicenza, Edizione a cura di F. Frezzato Neri Pozza, 2003, p. 125.

11 François Perego. *Dictionnaire des matériaux du peindre*. Paris, Belin, 2005, p. 706.

12 Antonio Palomino. *Prácticas de la pintura al temple*. Madrid, Editor Viuda de Juan García Infançon, Francisco Laso, Universidad Complutense de Madrid, 1724, Capítulo V, p. 581.

13 Rocío Bruquetas. *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de Oro, op. cit.*, p. 269.

en Alemania y el pino en España.¹⁴ En 1605, Vasari describía a Cimabue, pintor florentino de 1240, como el primero en adquirir el conocimiento de los griegos, quienes realizaban obras sobre tabla y muro con una base de yeso y cola y pintadas con pigmentos mezclados con yema de huevo.

Durante la época medieval, y antes de la introducción de la pintura al óleo, se distinguen tres momentos en la técnica pictórica: el primero fue hasta fines del siglo XIII y tuvo su formulación en el tratado *Diversarumartium Schedula* del monje Teófilo Segundo, que coincidía con la innovación de Giotto y sus *giornatas* en la pintura al fresco, en la que aplicaba los nuevos valores del modelado, el claroscuro y la profundidad. Luego, durante el siglo XIV y la primera mitad del XV, el tratadista Cennini, en *Il Libro dell'arte*, explicaba los avances de la técnica, las veladuras y la aplicación del color por transparencias, que modificaban los colores subyacentes. Por último, en la segunda mitad del siglo XV, el temple de huevo fue el método habitual de la pintura de tabla europea. Incluso durante la transición posterior hacia el óleo sobre lienzo, se generaron infinidad de recetas que iban desde temple de huevo, cuyo único aglutinante era la yema, hasta otras fórmulas en las que se incorporaban aceites y barnices o, como hacía Vasari, cuyo método consistía en aplicar una o dos manos de cola caliente. Del mismo modo, Tiziano y la escuela veneciana utilizaron el temple como base para el óleo, porque acertaba el proceso pictórico y ganaba en luminosidad. Según explicaba el tratadista Pacheco, la escuela sevillana siguió esta misma técnica, pero se ha dado incluso el caso inverso, es decir, la aplicación de colores al temple sobre el óleo, procedimiento utilizado por Anton van Dyck durante el siglo XVII.¹⁵

Para terminar, otro testimonio destacable fue el escrito de Giorgio de Chirico, *Piccolo Trattato di Tecnica Pittorica*, de 1928,¹⁶ que sirvió como fuente de las técnicas de temple empleadas por los pintores hasta 1940-1950. Entre los capítulos relevantes de esta publicación, cabe mencionar: pintura al temple, temple magro, temple a la cera o encausto, temple graso con aceite de lino cocido.

BREVE RECORRIDO HISTÓRICO DE LA REINTEGRACIÓN CON TEMPLE DE HUEVO

Ya desde mediados del siglo XX, en el campo de la restauración, se desarrollaron nuevos materiales para la reintegración cromática de pintura de

¹⁴ *Ibidem*, pp. 269-283.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 288, 299.

¹⁶ Giorgio de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*. A cura di Jole de Sanna. Milano, Riedizione Abscondita, [1928] 2013.

caballete, como las resinas sintéticas, presuntamente estables, que desplazaron algunas de las técnicas tradicionales. En este contexto, el conservador alemán Herbert Lank y sus discípulos reivindicaron la reintegración con temple de huevo ya que, además de ser una técnica no tóxica, encontraron, entre sus características, excelentes propiedades de manejo como la naturaleza rápida de secado, la estabilidad y versatilidad, la insolubilidad en agua y la resistencia a la decoloración.¹⁷ Empleada correctamente, es un recurso que permite imitar una amplia variedad de técnicas de pintura al aceite como así también cualquier tipo de medio de base al agua y, por lo tanto, se adecúa a muchas situaciones diversas de restauración.

El primer tratado sobre la técnica, *Retusche "a tempera"*, fue escrito por Jakob Schlesinger en Berlín en 1827, y explicaba la reintegración de pinturas al óleo mediante la aplicación de capas sobre capas de temple de huevo. De esta manera, se creaba una densidad y un espesor similar al logrado con el empleo del óleo pero, en este caso, se destacaba además la ventaja del secado rápido. El procedimiento implicaba realizar la mayor parte del tratamiento al temple y finalizar los últimos pasos con óleo.

Durante la Segunda Guerra Mundial, el principal restaurador de obras de arte, Helmuth Ruhemann, escribió en 1968, *The Cleaning of Paintings*, libro de cabecera para los restauradores, en el que contaba la metodología de temple de huevo. Lamentablemente, su técnica en la práctica no mantenía ningún orden, y fue entonces que Herbert Lank,¹⁸ durante 1946-1949, colaboró con Ruhemann de forma privada, logró sistematizar la técnica. Lank comenzaba el proceso con el uso del huevo entero, pero lo disolvía únicamente en agua, sin adición de cera ni vinagre, como lo hacía su maestro.¹⁹ Luego, agregaba la resina ketónica MS2A, material de buena solubilidad e inalterable color, y obtenía el matiz deseado a través de superposición de capas.²⁰ Gracias a este importante aporte, este método se propagó en distintas ciudades de Occidente, principalmente en Bruselas con Jan Van der Veken, quien fuera el más grande falsificador de pinturas europeas del siglo xx²¹ y uno de los más importantes restauradores de pintura flamenca. Luego, en Bélgica, Albert Phillipot perfeccionó la

17 Ann Massing. "The history of egg tempera as a retouching medium", en R. Ellison, P. Smithen y R. Turnbull (eds.): *Mixing and Matching. Approaches to Retouching Paintings*. London, Archetype Publication-ICON-BAPCR, 2010, pp. 4-17.

18 Director del Hamilton Kerr Institute de la Universidad de Cambridge desde 1976 hasta 1994.

19 Helmut Ruhemann. *The Cleaning of Paintings: Problems and Potentialities*. London, Faber and Faber, 1968, pp. 240-268.

20 Mary Kempksi. "The art of the tempera retouching", en R. Ellison, P. Smithen y R. Turnbull (eds.): *Mixing and Matching. Approaches to Retouching Paintings*. London, Archetype Publication-ICON-BAPCR, 2010, pp. 39-40.

21 *Ibidem*, p. 9.

técnica con el recurso de la piedra de ágata para dar lustre tipo esmalte y finalizar con una fina capa diluida en barniz resinoso.

Por su parte, fue David Shepherd, junto a Percy Williams, quien siguió el camino iniciado por Ruhemann en la Tate Gallery de Londres. En este caso, la paleta de colores se conservaba durante una semana manteniendo su humedad, luego los retoques eran pulidos y se esperaba una semana antes de agregar la capa de barniz. Como aglutinante utilizaba tanto el huevo completo como la clara de huevo. Timothy Jayne, en cambio, empleaba solamente la clara de huevo, habiendo creado una caja al vacío para que la mezcla perdurara más tiempo. Otro gran restaurador que eligió esta técnica fue Johannes Hell, quien estudió restauración con Ruhemann y, entre 1947 y 1951, fue maestro de John Malcom Brealey, uno de los más influyente restauradores de la segunda mitad del siglo XX, quien trabajó en el Metropolitan de Nueva York, entre 1976 y 1989.²²

REINTEGRACIÓN CROMÁTICA CON TEMPLE DE HUEVO SOBRE UNA PINTURA AL ÓLEO COLONIAL

El conservador-restaurador, como observador crítico frente a la obra de arte, reconoce las huellas de su historia y dialoga con la misma. Este vínculo colabora con la toma de decisiones fundamentadas, coherentes y consistentes, y manifiesta su sensibilidad a la hora de dar un veredicto. Como consecuencia de esta tarea evaluativa, el método de Lank fue aplicado en el caso de la obra de San Juan Nepomuceno que presentaremos a continuación.²³ La pintura del santo es un óleo sobre tela del período colonial del siglo XVIII, de 200 x 120 cm, perteneciente a la Iglesia de San Ignacio, ubicada en la ciudad de Buenos Aires (figura 1). La pieza presentaba innumerables faltantes pictóricos, y para implementar esta técnica durante su restauración en el IPC-TAREA, se intervino una laguna ubicada en la parte inferior izquierda, que debido a su dimensión –superaba los 350 cm²–, los métodos tradicionales resultaban poco apropiados. Una vez decidido el tratamiento, se procedió a preparar el soporte con un estuco realizado a base de cola de conejo, carbonato de calcio y unas gotas de aceite de lino. Asimismo, antes de iniciar la reintegración, como expresa Philippot, fue fundamental garantizar la calidad del estuco,²⁴ condicionado tanto por la medida de la laguna como por la estabilidad del material empleado. Habitualmente, este estrato se aplica de manera

22 *Ibidem*, p. 10.

23 Ficha técnica TAREA, Nº de inv. 248, p. 3 y p. 5.

24 Albert Philippot y Paul Philippot. "Reflexiones sobre algunos problemas estéticos y técnicos del retoque", *Bulletin IRPA* III, 1960, p. 32.

superpuesta en capas blancas de base, de manera que adquiriera mayor saturación y luminosidad, motivo por el cual en la obra de San Juan, el estuco se selló con una capa de resina ketónica (figura 2).

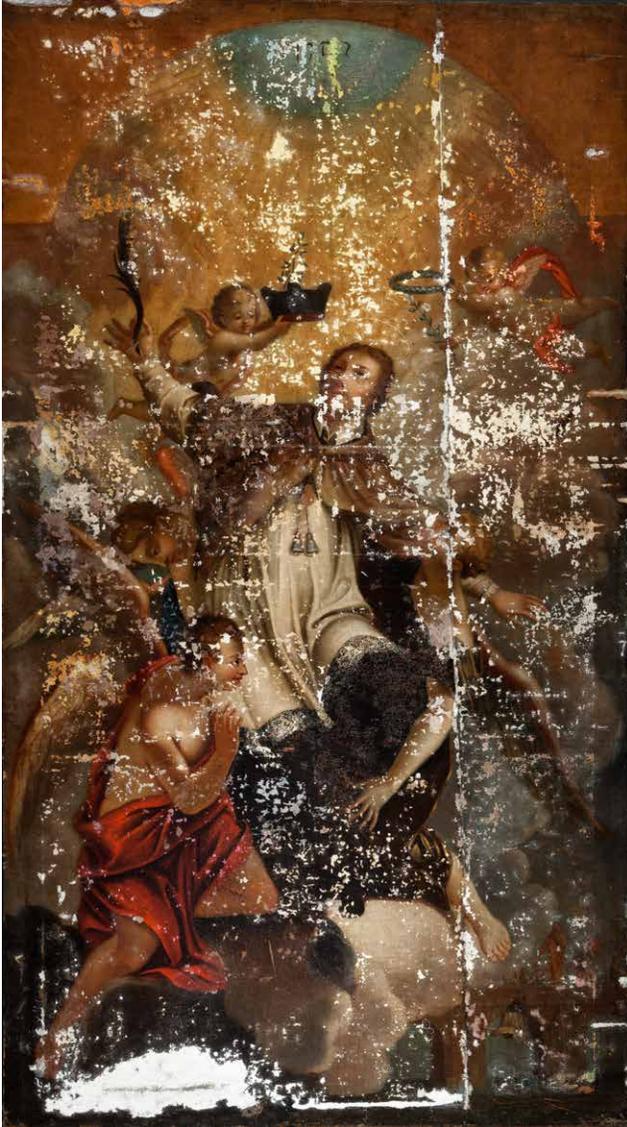


Figura 1: "San Juan Nepomuceno". Gentileza IIPC, TAREA.



Figura 2: "Fijación del estuco con resina ketonica". Gentileza de la conservadora/restauradora Ana María Morales.

Una vez acondicionado el soporte, para llevar a cabo la reintegración, existen diferentes técnicas, como son, entre otras, el *tratteggio*, el puntillismo y la abstracción cromática, que son aquellas que se agrupan dentro de las soluciones de reintegración identificable. Si bien todas ellas se realizan con pincel, por aplicación de distintas capas y colores, sobre el área a reintegrar,²⁵ se diferencian fundamentalmente en el método de ejecución (puntos, trazos, veladuras).

En el caso que nos atañe, el criterio de intervención elegido fue la abstracción cromática, que implica obtener la tonalidad deseada a través de la superposición de pequeños trazos en una relación cromática que sigue el orden del original.²⁶ Es importante aclarar que "la abstracción cromática es la capacidad que tiene el ojo de distinguir entre los diferentes colores de una policromía y juntarlos sin mezclarlos entre sí, dando a cada uno de ellos una existencia autónoma".²⁷

25 Existe una extensa bibliografía sobre la reintegración, ver también Cesare Brandi. "Il trattamento delle lacune e la *Gestalt Psychologie*", en: *Problems of the 19th and 20th Centuries. Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*. Princeton, Ed. Millard Meiss, Princeton University Press, 1963; Eric Gordon. "A Comparative Study of Italian Retouching Techniques", en: *AIC Paintings Specialty Group, Postprints*. Pennsylvania, The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2000; Marco Ciatti. "Approaches to Retouching and Restoration: Pictorial Restoration in Italy", en Patricia Sherwin Garland: *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation, Proceedings of Symposium at the Yale University Art Gallery*. London, Yale University Press, 2002.

26 Ornella Casazza. *Il restauro Pittorico, nell'unità di metodologia*. Firenze, Editore Nardini, 1981, p. 8.
27 *Ibidem*, p. 68.

Es entonces cómo, adquiridas todas las herramientas y materiales (figura 3)²⁸ y preparada la mesa de trabajo, se rompió un huevo fresco entero en un vaso y se retiraron las chalazas (cadenas fibrosas que tienen la yema de huevo) con unas pinzas. Luego, se batieron la yema y la clara del huevo juntas, con un tenedor, hasta que se obtuvo una mezcla completamente homogénea, que fue vertida en una botella con tapa de rosca y diluida con agua desionizada (aproximadamente, un tercio a un medio del volumen del huevo, ya que demasiada agua destruye la emulsión). A continuación, se agitó vigorosamente todo el preparado (figura 4). Es necesario tener presente que el huevo, que funciona como aglutinante, es una proteína (principalmente albúmina, que está contenida en la clara) que contiene lípidos. Esta sustancia natural, químicamente compleja, es utilizada como medio, ya que combina un bajo contenido oleoso dentro de la clara y una propiedad emulsionante provista por la yema.²⁹ Cuando se utiliza solo la yema como medio, los aceites tienden a secar más lentamente, por eso es fundamental sumar la clara para acelerar todo el proceso.³⁰ Del mismo modo, la durabilidad de la clara se suma como un plus al medio, mientras que su fragilidad es contrarrestada por la plasticidad de la yema. El huevo entero da un aspecto mate, que se puede ajustar a voluntad con un barniz de resina para obtener el brillo deseado. Por todo estas razones se sugiere, en todas las ocasiones, utilizar el huevo entero.



Figura 3: "Materiales para la reintegración con temple de huevo y resina ketonica".

28 Mary Kempski. "The art of the tempera retouching", *op. cit.*, p. 39.

29 *Ibidem*, pp. 18-32.

30 Ralph Mayer. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid, Blume, 1993, pp. 283-284.



Figura 4: "Preparación del temple de huevo". Gentileza de la conservadora/restauradora Ana María Morales.

Una vez que reposa la emulsión de huevo, se toma la paleta de colores. Cennini³¹ aconsejaba moler los pigmentos hasta obtener un polvo muy fino. En ese sentido, las características ideales de un pigmento incluyen un alto grado de poder colorante y cubriente, ser químicamente inerte, inocuo, con buena capacidad de secado y un color nítido, libre de impurezas.³² Lank señala que para emplear la técnica de paleta reducida,³³ se necesitan alrededor de veinte pigmentos opacos y transparentes y evitar las mezclas complejas. Es importante, además, aplicar las proporciones correctas de huevo, agua y pigmento. Si el saldo es inapropiado, el retoque se descascara en el momento del secado o del bruñido. Para comenzar la reintegración de San Juan, se tomó entonces una paleta plana para ir moliendo los pigmentos, se eligió un rojo cadmio y, con una espátula y con pequeñas gotas, se fue incorporando el temple (figura 5). Fue añadido un tensio activo, como la hiel de buey, en los pasajes en los cuales extender el color presentaba resistencia. El color se construyó en capas, imitando la pintura circundante; el objetivo fue hacer coincidir el matiz, permitiendo un ajuste muy ligero, utilizando una resina ketónica como la MS2A. Al no contar con ella, se la reemplazó por Laropal K80, que presentaba

31 Cennino Cennini. *Tratado de pintura*. Barcelona, Manuales Meseguer, 1979, p. 26.

32 Antoni Palet. *Tratado de pintura, color, pigmentos y ensayo*. Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 2002, pp. 29-35.

33 Mary Kempski. "The art of tempera retouching", *op. cit.*, p. 40.



Figura 5: "Restauradora aplicando la primera capa de temple de huevo". Gentileza de la conservadora-restauradora Ana María Morales.



Figura 6: "Diferencia entre la mezcla húmeda y pintura recién aplicada". Gentileza de la conservadora-restauradora Ana María Morales.

características similares y afinidad química con la obra. Se realizaron tres diluciones diferentes: con la primera al 20%, se fijó el estuco y luego, en las sucesivas capas de temple, dada la apariencia de la pintura, se fue disminuyendo la proporción de resina al 10% y 5%, en un solvente orgánico.

Una vez iniciada la reintegración, el temple de huevo pasa por una serie de cambios de color, que Lank define como color indirecto³⁴ y lo describe como el método de emparejar enumerando cuatro cambios de color, que en la práctica se pudo corroborar.

El primero de esos cambios se encuentra entre la mezcla húmeda en la paleta y la pintura recién aplicada, el pigmento dominante se humedece en primera instancia (figura 6) y los demás se colocan alrededor, luego se mezcla según sea necesario. No es conveniente que se seque completamente durante el uso, y debe ser diluido con agua. En la paleta, la mezcla será mucho más ligera y menos saturada que el resultado final. Por lo tanto, es importante ir probando la saturación del color recién aplicado en contraste con el original. Durante el proceso, la pintura se aplicó fluidamente con un pincel de pelo de marta, con la cantidad suficiente de temple para unir los pigmentos, y se la extendió mediante la adición de agua con movimientos del pincel, no gotas.

Cabe aclarar que el temple de huevo se puede mantener durante varios días en la heladera, pero debe desecharse una vez que la emulsión comienza a separarse.

El segundo cambio observado fue un oscurecimiento en el momento en el cual se pinceló la primera capa y secó naturalmente. Se puede optar por utilizar un secador de pelo con calor moderado, para acelerar el proceso, que ayuda a endurecer la albúmina. Una vez completada la reintegración, las sucesivas capas del temple estarán separadas por estratos

34 Herbert Lank. "Egg tempera as a retouching medium", en J. S. Mills y P. Smith: *Cleaning Retouching and Coatings: Preprints of the Contributions to the IIC Conference, Brussels*. London, IIC, 1990, p. 157.

de resina. Esta estratificación implica que el retoque se puede retirar por disolución de las diferentes capas de resina. Para obtener la tonalidad deseada, fue preciso aplicar once capas de temple, y tres capas del mismo color fueron requeridas con el fin de llegar a la opacidad deseada.

A los pocos días la pintura se secó, y perdió brillo y transparencia. Suele suceder que se torne más oscura y tome el aspecto mate de todas las pinturas de emulsión. La evaporación del agua causa que la superficie resulte áspera y disperse así la luz. Cuanta menos luz llega a la parte inferior de la capa, menos transparente es. Este ligero descenso en la tonalidad se puede bruñir, como recomienda Lank, con una piedra de ágata, pero en este caso no fue necesario (figura 7). Es importante aclarar que este proceso altera la apariencia del retoque, oscurece ligeramente el tono y satura el color, debido a que la superficie comprime las partículas del pigmento. Concluido el tratamiento, el último cambio se genera con la aplicación del barniz, traducido en una reflexión especular, es decir, mayor brillo y saturación.



Figura 7: "Etapa intermedia de la reintegración con temple de huevo".

CONCLUSIONES

Volver a las técnicas tradicionales nos hace recapacitar sobre la forma de construir arte, la técnica, el método y el tiempo de ejecución que conlleva un proceso reflexivo. Ya el propio Vasari admiraba la buena conservación de las pinturas de los antiguos maestros. Hoy en día no existe una técnica ortodoxa, aprobada de alguna manera por la tradición artesanal o por las normas académicas. Los artistas buscaron deshacerse del mandato de la Academia, liberarse de las imposiciones de la Institución Arte. En paralelo, Lank plantea algo similar en lo referido a la reintegración cromática, al establecer que lo que se necesita para aprender este método es paciencia, concentración y dedicación. Él recordó que cuando se inició en el restauro, empezaba retocando por la mañana llevándole horas, y en ocasiones el día completo, lo que explica por qué algunos profesionales prefieran abandonarlo por técnicas más modernas, con un plazo mucho más corto de ejecución. Pero cabe destacar que los medios sintéticos desarrollados en el siglo xx no han remplazado el uso de las emulsiones de huevo en restauración.

El temple de huevo es una técnica extremadamente versátil y se puede utilizar en diferentes estilos pictóricos, ya sea como un color opaco o como un esmalte fino utilizando pigmentos transparentes. Las desventajas de este método son muy pocas comparadas con las ventajas: una de sus debilidades es, quizás, la escasa capacidad cubriente que dificultan las correcciones. Las fortalezas más destacadas pasan por su limpieza, vibración cromática y fluidez. Permite trabajar superficies planas uniformes, ya que al ser un medio acuoso no deja apenas margen para la aparición de elementos mordientes, por lo que su aplicación tiene características similares con la acuarela.

Pero lo más importante de este método es la construcción del retoque, que recae en intercalar varias capas de temple y resina, que pueden ser retiradas de manera precisa. Poner en práctica el método de Lank fue complejo e interesante, porque planteó un reto en la fusión de la teoría, la metodología, la experiencia y el sentido crítico, que son las bases para tomar correctas decisiones en el campo de la restauración. Queda abierta la observación en el tiempo del Laropal 80 y la investigación para la utilización de nuevas resinas sintéticas más estables que reemplacen la MS2A.

El conservador-restaurador debe cultivar el conocimiento, las habilidades técnicas y la capacidad de elegir, utilizar los mejores métodos disponibles, aprender a actuar como un profesional equipado con herramientas y pedir la colaboración de especialistas, cuyas aportaciones vienen a enriquecer, profundizar y actualizar el bagaje de las propias experiencias.

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Mayoni María, Gabriela (2016). "La activación patrimonial y sus dinámicas en la puesta en valor de los bienes culturales: Una experiencia en el Colegio Nacional de Buenos Aires", *TAREA*, 3 (3), pp. 178-193.

RESUMEN

El presente trabajo tiene por objetivo realizar un análisis de la experiencia llevada a cabo en el Colegio Nacional de Buenos Aires, de puesta en valor de sus colecciones didácticas históricas. Para dicho análisis, se partió del reconocimiento de las dinámicas de activación patrimonial para explicar diferentes aspectos de la patrimonialización actual de estos bienes en la institución. A través de la identificación y descripción del espacio, las colecciones, los diferentes actores involucrados y los puntos de debate en torno a la implementación de proyectos de preservación, se exploraron las dinámicas sociales que dieron lugar a una nueva vinculación de la comunidad con sus bienes culturales. Tener en cuenta estas cuestiones puede resultar relevante en la elaboración y permanencia de estrategias para el cuidado del patrimonio.

Palabras clave: *Activación patrimonial, puesta en valor, patrimonio cultural, Colegio Nacional de Buenos Aires.*

ABSTRACT

This paper aims to make an analysis of an experience carried out at the Buenos Aires National School which involved the valorization of historical teaching collections. For this analysis, we started with the recognition of the dynamics of patrimonial activation to explain the different aspects of the current patrimonialization in the institution. Through the identification and description of space, collections, different actors involved and points of debate about heritage preservation, social dynamics that led to a new community connection with its cultural property were explored. To consider these issues may be relevant in the development and permanence of strategies for heritage care.

Key words: *Patrimonial activation, Valorization, Cultural Heritage, Buenos Aires National School.*

Fecha de recepción: 18 de abril de 2016

Fecha de aprobación: 7 de julio de 2016

LA ACTIVACIÓN PATRIMONIAL Y SUS DINÁMICAS EN LA PUESTA EN VALOR DE LOS BIENES CULTURALES: UNA EXPERIENCIA EN EL COLEGIO NACIONAL DE BUENOS AIRES

María Gabriela Mayoni

Archivo Histórico del Museo de La Plata – CONICET / Universidad de La Plata

INTRODUCCIÓN

La experiencia de puesta en valor de bienes culturales llevada a cabo en el Colegio Nacional de Buenos Aires en el marco del “Programa de Preservación y Revalorización de Bienes Culturales”, que tuvo lugar entre los años 2007 y 2012, accionó a través de diferentes proyectos, sobre colecciones didácticas consideradas históricas que se conservan en el Departamento de Biología, Geografía y Química de la institución.¹ Las acciones realizadas en el marco del Programa,

¹ Ver Virginia González Gass. “Programa de Preservación y Revalorización de Bienes Culturales”, en: *Informe de Gestión CNBA 2007-2010*. Buenos Aires, 2010, pp. 40-59. Disponible en: <http://gonzalezgass.com/wp-content/uploads/2011/05/Informe-de-Gestion-CNBA-2007-20101.pdf>, consultado en marzo de 2016; María Gabriela Mayoni *et al.* “La preservación del patrimonio educativo en el Colegio Nacional de Buenos Aires”, *Ge-conservación* N° 3, 2012, pp. 53-68,

que se enfocaron principalmente en la conservación, investigación y divulgación de estas colecciones, propiciaron una renovación de su dimensión simbólica para la comunidad educativa actual.

El primer proyecto que impulsó dicho Programa fue tratado en la tesis de Licenciatura “Puesta en Valor de Bienes Culturales en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Colección didáctica de modelos anatómicos en papel maché del siglo XIX”,² presentada en el Departamento de Artes Visuales de la actual Universidad Nacional de las Artes (ex IUNA). Esta tesis fue uno de los primeros acercamientos hacia el estudio y conservación de este tipo de colecciones en la institución. En ella se trabajaron aspectos históricos, técnicos de la conservación y restauración, como así también las didácticas promovidas en las aulas que integraron colecciones históricas de enseñanza.

Por otra parte, existe actualmente un renovado interés sobre este tipo de objetos históricos, incluidos en lo que se menciona actualmente como “patrimonio histórico-educativo”.³ Nuevas redes, asociaciones y espacios de divulgación se han generado e incrementado en los últimos años en torno al estudio y protección de este tipo de “patrimonio”.⁴ Asimismo, los espacios y materiales que dieron forma a la enseñanza científica en las escuelas de nuestro país resultan actualmente objeto de interés para el ámbito de la investigación científica.⁵

Madrid, Grupo Español de Conservación (IIC) y María Gabriela Mayoni. “Plantas de papier-mâché. Estudios técnicos y conservación de la colección Brendel del Colegio Nacional de Buenos Aires”, *Ge-Conservación* Nº 9. Madrid, Grupo Español de Conservación (IIC), 2016, pp. 6-20.

2 María Gabriela Mayoni. *Puesta en Valor de Bienes Culturales en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Colecciones Didácticas de Modelos Anatómicos en Papel Maché del S. XIX*. Tesis de Licenciatura, Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón”, Instituto Universitario Nacional del Arte Buenos Aires, 2011.

3 Ver Julio Ruiz Berrio (ed.). *El patrimonio histórico-educativo: su conservación y estudio*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2010 y Marcela Pelanda (comp.). *Patrimonio histórico educativo: Investigaciones y experiencias en América Latina y Península Ibérica*. Buenos Aires, ed. de autor, 2015, disponible en: https://issuu.com/huellasdelaescuela/docs/simposio230_4b6b2ae2c79379, consultado en septiembre de 2016.

4 Entre diversas iniciativas se pueden mencionar dentro del ámbito local, las “Jornadas de Recuperación del Patrimonio Histórico Educativo” que organiza la Biblioteca Nacional de Maestros en el marco del Programa Memoria de la Educación Argentina (MEDAR) y el Programa Nacional de Archivos Escolares y Museos Históricos de Educación (Resolución Nº 717/13). Por otra parte, auspiciado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, existe desde el año 2008, el Programa “Huellas de la Escuela: legado de la historia educativa de la ciudad de Buenos Aires”, que nuclea a varias instituciones educativas y promueve la capacitación de docentes, directivos y alumnos en identificación, registro, conservación, difusión y exhibición de los bienes históricos y culturales de las instituciones pertenecientes a la red.

5 Ver Susana V. García. “Museos escolares, colecciones y la enseñanza elemental de las ciencias naturales en la Argentina de fines del siglo XIX.”, *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Vol. 14, Nº 1, 2007, pp. 173-196; Susana V. García. “Museos y materiales de enseñanza en la Argentina,

En este marco, el presente trabajo tiene por objetivo principal realizar un análisis teórico-metodológico de la experiencia llevada a cabo en el Colegio Nacional de Buenos Aires, con el fin de comprender el movimiento que se produjo en torno a la puesta en valor de bienes culturales en la institución y visualizar recursos y herramientas útiles a ser aplicadas en el desarrollo de proyectos de preservación del patrimonio cultural en general, en particular para bienes culturales de estas características. Con este objetivo, se tomaron diversos autores que estudiaron el fenómeno de activación patrimonial vinculado al carácter colectivo de la construcción del patrimonio en las últimas décadas, para poder explicar los variados aspectos de una práctica contemporánea. Principalmente se eligió como perspectiva las postulaciones formuladas por Llorenç Prats⁶ sobre la construcción social del patrimonio. Asimismo, otros investigadores fueron considerados en este trabajo para repensar el rol de los actores involucrados en el caso de estudio elegido.⁷ A través de la identificación y descripción del espacio, las colecciones, los diferentes actores involucrados, los puntos de debate en torno a la implementación de proyectos de preservación, se exploraron las dinámicas sociales que dieron lugar a una nueva instancia de activación patrimonial en el Colegio Nacional de Buenos Aires.

En primera medida, es necesario exponer el punto de vista elegido respecto al uso del término “patrimonio”. Por un lado, se tiene en cuenta la definición de patrimonio *–patrimonium* como legado, “bien de herencia” transmitido por nuestros antepasados–,⁸ pero por otro lado, se retoman las categorías de patrimonio cultural y de bienes culturales que organismos internacionales como la UNESCO han debatido y definido

1890-1940”, en Américo Castilla (comp.): *El museo en escena. Políticas culturales y museos en América Latina*. Buenos Aires, Paidós, 2010; Susana V. García y María Gabriela Mayoni. “Las colecciones de enseñanza científica como fuentes para la Historia de la ciencia.”, *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos del Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”*, Año 4, N° 4, 2013, pp. 110-125. Actualmente se radica en el Archivo Histórico del Museo de La Plata, el proyecto de investigación doctoral “Colecciones, museos y enseñanza científica en la educación media argentina (1870-1920)”. CONICET – Becas internas doctorales. María Gabriela Mayoni. Directora de Beca: Susana V. García.

6 Llorenç Prats. *Antropología y patrimonio*. Barcelona, Ariel, 1997.

7 Los trabajos seleccionados son investigaciones y análisis teóricos de proceso sociales y fenómenos culturales, que se entiende, fueron desarrollados en contextos históricos específicos. Dichos trabajos se trasladan a esta experiencia contemporánea con el fin de analizar las acciones de los diferentes actores involucrados en la misma. Así, se seleccionó un corpus bibliográfico que incluye estudios sobre políticas culturales, gestión del patrimonio, museos y coleccionismo, entre otros.

8 Tomado del diccionario de la Real Academia Española y las menciones realizadas por Jean-Claudes Duclos, en “Prologo” del libro de Llorenç Prats. *Antropología y patrimonio*, op. cit., pp. 7-11, y por Dominique Poulot en *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*. Paris, Hachette, 2001, pp. 3-8 y 209-215.

desde mediados del siglo xx para fundamentar las políticas de salvaguarda del patrimonio cultural y natural de la humanidad. Estas definiciones involucran, en líneas generales, todos los elementos de interés histórico, artístico y arqueológico y de valor excepcional que las comunidades, los grupos y los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural.⁹

Es igualmente importante mencionar que el término patrimonio en su carácter simbólico y aplicado a todos los elementos materiales, inmateriales y naturales involucrados en el desarrollo de las culturas se encuentra en constante discusión y transformación. El presente trabajo hace uso de estos términos en consonancia con las definiciones contemporáneas antes mencionadas y las discusiones que presentan el patrimonio como una construcción social que logra perpetuarse cuando alcanza un mínimo nivel de consenso, y no por ser algo natural o dado.¹⁰ En este sentido, el manejo de estos conceptos en el presente caso de estudio, se hace debido a que se considera que los bienes culturales involucrados en este poseen un actual reconocimiento como patrimonio cultural por parte de la comunidad en contacto directo con los mismos. A su vez, esta realiza acciones específicas para su preservación en el tiempo y su exposición al resto de la sociedad.

Por otra parte, los conceptos de “activación patrimonial” y “patrimonialización” se trabajarán según las postulaciones de Prats.¹¹ El autor explica que con la decisión política de preservar y difundir el valor de los bienes culturales, la comunidad logra a través de un consenso colectivo “activar” un repertorio patrimonial –escoger determinados referentes de la *pool* (referentes simbólicos) y exponerlos de una u otra forma¹² y en consecuencia “patrimonializar” dichos bienes. En este sentido, “patrimonialización” se entiende como producto de la activación patrimonial e invención del patrimonio como construcción colectiva y el concepto se utiliza en referencia a la condición actual de los bienes culturales. El “Programa de Preservación y Revalorización de Bienes Culturales” llevado a cabo en el Colegio Nacional de Buenos Aires es considerado, según lo expuesto, una instancia de activación patrimonial. A pesar de ello, no

9 Ver los documentos producidos en la Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado (1954) en <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000824/082464mb.pdf>, la Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural (1972) en <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>, así como la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (2003) en <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>, consultados en agosto de 2016.

10 Llorenç Prats. *Antropología y patrimonio*, op. cit., pp. 19-21.

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*, p. 32.

se desestima que los valores simbólicos de los objetos aquí presentados se fueron gestando con el tiempo en el seno de la comunidad. Estos valores existían dentro de ella, sostenidos por diferentes personas en el tiempo, que a través de sus prácticas han propiciado que los elementos hoy considerados patrimonio cultural se conservaran hasta nuestros días.¹³

Los mecanismos de adquisición, de transmisión y de conservación de las obras, ya sea que se trate de la formación y la evolución de corpus de monumentos protegidos o de colecciones de museos, implica un horizonte de expectativas, ligado a las representaciones de un grupo social, a una sensibilidad local, a las experiencias, próximas o lejanas, sociales y culturales de las que participa.¹⁴

EL COLEGIO NACIONAL: EL ESPACIO Y LAS COLECCIONES

El Colegio Nacional de Buenos Aires es uno de los primeros colegios secundarios de jurisdicción nacional que se organizó hacia el año 1863, en torno a una educación pública y laica con énfasis en las disciplinas humanísticas y científicas. En su reorganización como Colegio Nacional (fue fundado sobre la base de un colegio religioso de tradición jesuita) el establecimiento experimentó varias reformas edilicias y un reequipamiento de las aulas, gabinetes y laboratorios.¹⁵ En este sentido, importantes recursos económicos fueron destinados a la enseñanza de las disciplinas científicas para su desarrollo según los referentes de la época, principalmente Francia, Alemania y Estados Unidos.

Durante las últimas décadas del siglo XIX, la institución adquirió una gran cantidad de objetos de enseñanza científica provenientes del extranjero, destinados a los laboratorios de química, física e historia natural. Aparatos e instrumentos, mapas murales, modelos tridimensionales, minerales y fósiles, especímenes naturales conservados y embalsamados, herbarios, entre otras cosas, fueron comprados en Europa con presupuesto del entonces Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública. Entre las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX, se equipó de este tipo de materiales a todos los colegios nacionales y también a las escuelas normales, que abrían sus puertas dentro del territorio nacional.

Los materiales de enseñanza científica provenientes de Europa eran adquiridos principalmente a través de intermediarios y casas consignatarias.

13 Se agradece las observaciones del evaluador respecto a estas cuestiones.

14 Dominique Poulot. *Patrimoine et musées. L'institution de la culture, op. cit.*, p. 2 Traducción: Marga Dujovne.

15 Gustavo Brandariz. "El Colegio Nacional de Buenos Aires", *Manzana de las Luces. Crónicas de su historia* N° 8, Instituto de Investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces, 2010.

En el Colegio Nacional de Buenos Aires se registraron a las firmas locales Ángel Estrada y Otto Hess & Cia., como los principales distribuidores nacionales de material de enseñanza extranjero. Los procesos de conformación de los espacios para la enseñanza científica, así como los mecanismos de adquisición y recolección de objetos a tal fin en el ámbito de la educación secundaria argentina, fueron poco estudiados hasta al momento. Asimismo, los usos y desusos reflejo de las diferentes instancias de valorización en el tiempo.

El Colegio Nacional de Buenos Aires, que en 1911 se consolida como colegio preuniversitario dependiente de la Universidad de Buenos Aires, aún conserva colecciones adquiridas en su fundación. Parte de estas colecciones, además de un valor histórico, mantienen vigente dentro de la institución el valor didáctico y de uso con el que fueron concebidos, ya que varios de estos objetos siguen formando parte de las prácticas en el aula. La iniciativa promovida por el mencionado “Programa de Preservación y Revalorización de Bienes Culturales” surgió en respuesta a la preocupación por parte de algunos integrantes de la comunidad educativa de la integridad física de las colecciones. La propuesta con sus características no tenía antecedentes en la institución¹⁶ y resultó generadora de nuevas relaciones de la comunidad educativa con sus bienes históricos y culturales.

IMPULSORES DE LA ACTIVACIÓN PATRIMONIAL

Dentro de este análisis, la identificación y descripción de los diferentes actores involucrados en el proceso de activación de los bienes culturales permite pensar y reflexionar sobre sus características y el rol que ejercieron, como así también entender la naturaleza de sus intereses y los puntos de encuentro y desencuentro entre los mismos.

En este caso de estudio, se pudieron identificar dos grandes grupos: por un lado, aparece la comunidad educativa como actores internos. Estas son las personas que tienen contacto directo con el patrimonio, quienes conviven y hacen uso, así como quienes están a cargo de su salvaguarda. En este grupo se ubicarían los alumnos, docentes, directivos y personal de la institución.

Por el otro lado, se encuentran los interesados que no pertenecen a la institución pero que por vinculación personal o profesional participaron de este proceso con diferentes aportes. A este grupo se lo denominó

16 Cabe destacar que en el Colegio Nacional de Buenos Aires existe desde el año 2004 el Museo Didáctico de Física promovido por los docentes del Departamento de esa disciplina, quienes lograron con su dedicación tener el registro completo y protección de los objetos históricos.

actores externos, como por ejemplo la comunidad de padres de alumnos, los investigadores, conservadores y otros especialistas.

En un principio, el interés común de actores perteneciente a ambos grupos fue lo que dio lugar a la idea de realizar un proyecto: profesionales de la conservación-restauración (externos) y docentes de la institución (internos). El impulso del proyecto fue guiado por el interés mutuo en las colecciones y su conservación en el tiempo, proponiendo a la comunidad, la apropiación y legitimación de valores históricos, educativos y culturales que estas personas consideraron representados en los objetos que las componen. Este aspecto puede analizarse desde lo que Pomian¹⁷ y Poulot¹⁸ mencionan como la decisión y/o voluntad política, no imparcial, de determinadas agentes con intereses específicos. Así como Prats,¹⁹ en su explicación de lo que significa activar un repertorio patrimonial, deduce que ninguna activación patrimonial es neutral o inocente, sean o no conscientes de esto los correspondientes gestores del patrimonio.

Seguidamente, el proyecto obtuvo el aval institucional y la financiación económica de la cooperadora de padres de la institución, quienes legitimaron las propuestas involucrando a toda la comunidad educativa y a la comunidad de padres en la iniciativa. Este movimiento podría considerarse el inicio de lo que Prats expresa como *construcción social e invención* del patrimonio: cuando en el proceso de construcción patrimonial se logra alcanzar un mínimo nivel de consenso de los referentes escogidos. “La eficacia simbólica depende de muchos factores, entre los cuales están la contextualización de los símbolos en prácticas y discursos y el nivel de consenso de que gocen referentes y significados”.²⁰ En este caso, las colecciones se valorizaron como bienes históricos y culturales de la comunidad, tomados como significantes de la historia institucional y sus prácticas, así como el reflejo de coyunturas políticas, sociales y económicas de un tiempo y espacio determinado.

En un segundo plano, el proceso de activación dejó entrever los intereses particulares de las diferentes personas involucradas que influyeron en la planificación e ideación de las estrategias y actividades para la conservación del patrimonio cultural. El interés reflejado por los docentes, por ejemplo, fue en mayor medida de carácter académico, donde además de querer conservar los objetos entendiéndolos desde su valor histórico,

17 Krzysztof Pomian. *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris, Gallimard, 1987.

18 Dominique Poulot. *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, op. cit.

19 Llorenç Prats. *Antropología y patrimonio*, op. cit.

20 *Ibidem*, p. 29.

también quisieron resignificarlos como nuevas herramientas didácticas y recurso de interacción con los alumnos.

Por otro parte, los intereses expresados a través de los avales institucionales, y en concreto con la financiación del proyecto, podrían analizarse desde la figura tradicional de “mecenazgo” o “acción mecenas”, como es definida por Canclini,²¹ donde las acciones persiguen generalmente un rédito publicitario. Por ejemplo, cuando existe un interés por que estas tengan visibilidad y sean valoradas positivamente y asociadas a determinada gestión o política institucional.²²

Respecto a los especialistas que se involucraron en la iniciativa, podría decirse que existió un interés por ofrecer los recursos que cada disciplina tenía disponible y demostrar su utilidad para el proyecto de revalorización. Las diferentes instancias de trabajo tuvieron el aporte de diversos profesionales en las acciones de estudio, conservación y divulgación de estos bienes culturales. Entre ellos pueden mencionarse las interconsultas que guiaron el inicio de la investigación histórica a través de documentos y bibliografía de la época; los estudios científicos analíticos para la identificación de técnicas y materiales realizados en colaboración con el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI); el plan museográfico realizado con la colaboración del Museo Etnográfico “J. B. Ambrosetti” para la exhibición “Modelos del Pasado”;²³ la participación de especialistas en la ideación y construcción de una plataforma virtual para la visualización de las colecciones en internet,²⁴ entre otros.

PUNTOS DE DEBATE

El entrecruzamiento de los múltiples intereses presentó un panorama particular y un desafío para la resolución del diseño y la planificación de actividades en los proyectos. Las propuestas de conservación y restauración

21 Néstor García Canclini (ed.). *Políticas culturales en América Latina*. México, Grijalbo, 1987.

22 Cabe destacar que actualmente la ley de mecenazgo promovida por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires no obliga a las instituciones benefactoras a darse a conocer. En este caso, la visualización o valoración recaen más específicamente sobre las políticas culturales establecidas por el gobierno municipal.

23 Exhibición “Modelos del Pasado”, Centro Cultural Manzana de las Luces, Buenos Aires, Octubre-Noviembre 2009. Ver María Gabriela Mayoni. *Puesta en Valor de Bienes Culturales en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Colecciones Didácticas de Modelos Anatómicos en Papel Maché del S. XIX*, op. cit.

24 El trabajo realizado sobre las colecciones del Departamento de Química puede visualizarse a través de la página y catálogo virtual del instaurado Museo Histórico de la Enseñanza de la Química a raíz del proyecto. Disponible en www.cnba.uba.ar/mheq.

sobre estos objetos promovieron diferentes debates dentro de la institución y entre los diferentes actores involucrados. Estos debates estuvieron en torno a diversas cuestiones tales como la importancia o relevancia de llevar a cabo las diferentes acciones propuestas, la responsabilidad sobre la salvaguarda del patrimonio, lo que se conservaba y lo que no, los recursos a disposición, los espacios involucrados, la seguridad, la visibilidad de los proyectos y de las colecciones, el manejo de la información, el nivel de participación de la comunidad educativa (directa o indirecta), el impacto en las prácticas diarias, la sustentabilidad en el tiempo, las oportunidades de intercambio o diálogo interinstitucional, entre otras.

En este sentido, cada proyecto fue poniendo énfasis en diferentes aspectos. Por ejemplo, el primer proyecto se consideró básicamente “de prueba” del equipo y de este tipo de iniciativas dentro de la institución, donde se enfrentaron los primeros desafíos como la relación tiempo-recursos humanos en el presupuesto, la designación de recursos para investigación y equipamiento, el espacio disponible para montar el taller de conservación dentro de la institución. También, cuestiones metodológicas como el establecimiento de pasos a seguir que se plantearon con criterio de los profesionales en etapas, siendo la exhibición la última y que llegaría recién dos años después. Cuestión que generó debates sobre prioridades y maneras de visualización del proyecto. Con relación a esto, se aceptó que el grupo de conservadores fuera el que funcionara como mediador y gestor para la planificación, motorización y dirección de las diferentes instancias de trabajo.

Entre tanto, este primer movimiento permitió relevar el interés de la comunidad en ese contexto, así como las posibilidades de desarrollo de las metodologías de trabajo propuestas dentro de la institución y hacia otras colecciones. En este sentido, fue muy importante lograr el aval de los directivos del Colegio Nacional como así también de la Universidad de Buenos Aires del que depende, para establecer responsabilidad institucional sobre la salvaguarda del patrimonio cultural. La creación de un marco formal para contener los diferentes proyectos fue uno de los puntos de partida.

Así, las siguientes propuestas se diseñaron con una mirada más global enfatizando diversos aspectos según las necesidades de uso actual, los estados de condición y los intereses proyectados. Además de tratar cuestiones técnicas de la conservación y restauración, se intentó crear herramientas que sirvieran a la comunidad a mediano y largo plazo. Así, se indagó en la optimización de los espacios de guarda y señalización,²⁵ del

25 El proyecto para los modelos anatómicos de zoología (Departamento de Biología) estuvo centrado principalmente en la conservación preventiva, siendo las mayores problemáticas el tipo de

registro y la gestión de la información,²⁶ las conductas de manipulación y las prácticas sobre los objetos, entre otros. Con el último proyecto realizado en el Departamento de Química, que fue el soporte para la instalación de su museo interno,²⁷ se propuso la realización de una plataforma virtual que contuviera el catálogo completo de las colecciones con su información técnica, disponible *on line* para consulta pública y con apertura para incorporación de nueva información.

Como se mencionara anteriormente, los recursos económicos fueron casi en su totalidad dispensados por la Asociación Cooperadora “Amadeo Jacques” de padres del Colegio Nacional de Buenos Aires.²⁸ Ellos acompañaron el interés de los docentes y de los especialistas aceptando y consensuando las propuestas y la distribución de los recursos. Para esta asociación, los alumnos tenían prioridad, aceptando todas las acciones que mejorasen su calidad educativa y que propicien su interés y atención por el patrimonio cultural de la institución. Por esto mismo, se planteó en complemento, un camino de participación directa de la comunidad educativa en los proyectos. El debate en torno al tipo de actividad y en qué instancias de trabajo trajo consigo la diferenciación de las actividades profesionales de las voluntarias y participativas. Para propiciar el intercambio e integración, se diseñaron actividades complementarias en la que los alumnos pudieran involucrarse en beneficio del proyecto y en beneficio de su aprendizaje. Se realizó un taller que fue útil a la catalogación y la búsqueda de fuentes de información relativas a las colecciones, un taller práctico de realización de réplicas con técnicas tradicionales, charlas informativas de materiales, técnicas y procedimientos de conservación-restauración y la apertura del Taller de Conservación para visitas. Afortunadamente, el movimiento y los cambios producidos en torno a los objetos históricos resultaron ser bastante visibles dentro del cotidiano institucional y provocaron

manipulación y almacenamiento de los objetos. Ver María Gabriela Mayoni *et al.* “La preservación del patrimonio educativo en el Colegio Nacional de Buenos Aires”, *op. cit.*

26 En el Departamento de Geografía se propuso una reforma completa del espacio de la mapoteca y un nuevo sistema de inventariado que permitiera el ingreso de objetos al plan de preservación. El informe del proyecto puede encontrarse en el siguiente enlace: http://www.cnba.uba.ar/sites/default/files/restauracion/proyectos/Informe_-_Mapas.pdf.

27 El Museo Histórico de la Enseñanza de la Química (MHEQ) pudo ser contenido por el Departamento y se logró un espacio para la exhibición (pasillo central), un espacio de guarda de las colecciones históricas y también un espacio para el material de uso actual y cotidiano. Esta clasificación le permite a la institución una gestión más organizada de los objetos. Los de uso actual, por ejemplo, podrán en el futuro ser incorporados a las colecciones históricas protegidas en el marco del museo.

28 La Asociación Cooperadora, desde su creación en la década de 1960, ha tenido un papel importante en el desarrollo educativo de la institución promoviendo mejoras en la calidad educativa y brindando apoyo considerable para el mantenimiento y preservación edilicia.

preguntas y comentarios entre pasillos que confirmaban la aceptación y acompañamiento de la comunidad en la iniciativa.

Esta aceptación y buena predisposición se vio asimismo reflejada al momento de plantear cambios, no solo en torno a los objetos, sino también a las prácticas de los docentes y alumnos con dichos objetos en las aulas. Trasladar los conceptos de la conservación preventiva al ámbito de trabajo cotidiano del docente fue uno de los mayores desafíos. La conservación preventiva como disciplina trabaja con la preservación del objeto sin intervención directa accionando sobre las condiciones medioambientales y las prácticas de uso y manipulación del patrimonio cultural. El ejemplo más emblemático dentro del Colegio Nacional quedó cristalizado en el caso de los modelos anatómicos de zoología. La organización y cierta restricción del espacio y del acceso a las colecciones mejoraron sustancialmente las prácticas de manipulación y guarda. “Imponerle”, en este sentido, al docente, cinco minutos más de dedicación en la búsqueda del objeto que necesitaba usar para su clase produjo notablemente un cambio de actitud del docente hacia el mismo. Ahora el objeto se encontraba guardado en una caja y solo podía encontrarlo si leía su cartel, veía la imagen en su tapa o se dirigía al inventario. Prontamente se produjo una mirada distinta y la expresión “esto está así porque es importante”. Una nueva postura del docente que a la vez transmitía a los alumnos, al presentarse en el aula con el material didáctico en su nuevo contenedor.

Cada proyecto fue una acción en sí misma, con objetivos específicos que se concatenaban entre sí a medida que se avanzaba hacia la puesta en valor de otras colecciones. En los últimos proyectos se trabajaron propuestas con mayores desafíos en cuanto a tiempos y cantidad de objetos y llegaron a abarcar la organización de todo un Departamento en un año completo, como fue el trabajo en el Departamento de Química.

A pesar de ello, en el último año del programa, la sustentabilidad de los trabajos en el tiempo resultó un debate ineludible. La dificultad por sostenerlos económicamente en dicha envergadura, con proyectos anuales, un equipo de trabajo de cuatro profesionales y con necesidades de cambios de infraestructura, entre otras cuestiones y a través de la misma vía, es decir, con financiación única de la asociación cooperadora de padres, terminó por comprometer a la Universidad de Buenos Aires en la finalización de las actividades solventando los gastos del último semestre.

Desde un punto de vista más formal, podría decirse que las principales dificultades de la institución para sostener las acciones de preservación radicaron en su propia característica intrínseca de no ser una institución dedicada exclusivamente al cuidado del patrimonio cultural mueble, como puede serlo en la actualidad un museo. En este sentido, viabilizar recursos económicos y humanos para tales fines resultó complejo y

difícultoso. Por otra parte, la inexistencia de marcos jurídicos que regulen específicamente la protección de este tipo de bienes culturales llevó a que se produzca un proceso de activación hacia dentro, separado, por ejemplo, de la iniciativa de activación por declaración realizada en 1943, del solar histórico que comprende el conjunto de edificios de la llamada Manzana de Las Luces y del cual el Colegio forma parte. Declaración que le permite a la institución acceder a líneas de financiamiento específicas.²⁹

NUEVAS SOCIABILIDADES A PARTIR DE LA ACTIVACIÓN

La activación patrimonial de las colecciones didácticas históricas le permitió al Colegio Nacional de Buenos Aires incorporar nuevos modos de socialización. Por socialización entendemos la capacidad de una comunidad de tener espacios y puntos de encuentro entre sus miembros. En este caso, los nuevos modos están ligados principalmente a la ampliación de la visualización institucional por sus acciones con el patrimonio cultural y a las vinculaciones con otro tipo de ámbitos, diferentes al educativo.

El “Programa de Preservación y Revalorización de Bienes Culturales” propició otras instancias de visualización de la institución a nivel interno y externo, y la involucró en diferentes espacios de encuentro relacionados al estudio y preservación del patrimonio cultural. Esto extendió el vínculo de la institución con la sociedad, en espacios y puntos de interés nuevos. Entre ellas pueden mencionarse las charlas y talleres relacionados a las colecciones tratadas para docentes y alumnos; la conexión con diferentes investigadores para el estudio de las colecciones; la visualización a través de la página web institucional y la publicación de informes y catálogos; las publicaciones académicas; las exposiciones en diversos eventos sobre conservación y restauración del patrimonio y la participación en redes institucionales.³⁰

Por otro lado, en el año 2011 el Colegio Nacional de Buenos Aires se incorporó al ciclo “La noche de los museos” organizado por la Ciudad de Buenos Aires. En este evento de carácter cultural y anual, la institución abre sus puertas para dar a conocer a la comunidad el interior del establecimiento y organiza exhibiciones, talleres, actividades culturales, entre otras cosas. En este marco, los gabinetes científicos en los que se ha trabajado para la recuperación del patrimonio histórico exhiben también sus colecciones y muestran el proceso de puesta en valor que han podido

29 Posterior a la experiencia aquí tratada, el actual inmueble del Colegio Nacional de Buenos Aires, que data de 1938, fue declarado Monumento Histórico Nacional por el Decreto 843/2016.

30 El Colegio Nacional de Buenos Aires participa de la Red de Museos Universitarios de la Universidad de Buenos Aires y colabora con el Programa “Huellas de la Escuela” exponiendo e intercambiando experiencias sobre el patrimonio cultural.

llevar a cabo. Este evento cultural resulta una oportunidad para toda la comunidad en general que puede acceder al establecimiento de manera libre y gratuita sin necesidad de concertar cita previa, como sí se requiere el resto del año. Actualmente el impacto se observa en la gran cantidad de visitantes que la institución recibe año tras año.

¿CONSERVACIÓN SUSTENTABLE?

La experiencia llevada a cabo en el Colegio Nacional de Buenos Aires ha dado lugar a reflexionar principalmente sobre las coyunturas que permitieron la patrimonialización de determinados bienes en su contexto actual, pero también sobre las posibilidades de sustentabilidad o permanencia en el tiempo de las acciones realizadas. En este sentido, las postulaciones de Prats³¹ sobre las condiciones para la activación patrimonial pueden dar significado también al proceso en términos de sustentabilidad. Se podría decir que las acciones sobre el patrimonio cultural son posibles sostenerlas en el tiempo, en tanto se sostenga el interés y el consenso colectivo sobre los valores depositados y sus necesidades de preservación.

Observando los resultados de las diferentes acciones de conservación y manejo de las colecciones realizadas, se puede discernir cuáles fueron los criterios y las acciones realizadas que funcionaron de manera positiva para la conservación y mantenimiento de las colecciones. Como parte de un proceso de activación patrimonial, estos criterios pueden entenderse también a favor de la sustentabilidad o permanencia de las acciones de preservación. En este sentido, se propone la siguiente clasificación:

- *Formación cultural*, como la concientización que deviene del conocimiento y de la nueva conceptualización del objeto con el que se convive. Un reconocimiento del patrimonio público y cultural, entendido como algo que involucra a todas las personas.
- *Manejo de la información*, donde la planificación sobre la información que se recauda impacta en el desarrollo del potencial de uso. Identificando a los usuarios y posibles interesados, pueden generarse estrategias puntuales de accesibilidad y de protección de datos.
- *Objetos como fuente de información*, donde el cuidado de la información está estrechamente vinculado con el cuidado de los objetos. En este sentido se asocia el manejo de colecciones con el manejo de la información.
- *Vinculación con la comunidad*, como recurso para que la activación patrimonial continúe con su carácter colectivo. A través de ella se pueden impulsar estudios interdisciplinarios y colaboraciones

31 Llonenç Prats. *Antropología y patrimonio*, op. cit.

multidisciplinares en los diferentes ámbitos de la conservación, investigación, transferencia y divulgación del patrimonio cultural.

- *Visualización y construcción de nuevos vínculos*, con una estrecha relación con la activación patrimonial que requiere de un consenso. En este sentido, se piensa la divulgación y la transferencia como partes del proceso y no como hechos aislados ni posteriores.

CONCLUSIONES

Los trabajos realizados en el Colegio Nacional de Buenos Aires duraron cinco años en total y fueron disparadores de múltiples interrogantes en torno a diversidad de aspectos, entre ellos las cuestiones relativas a la gestión patrimonial, los roles sociales y también las competencias profesionales. En esta oportunidad, la propuesta de llevar adelante un análisis de tipo teórico-metodológico de la experiencia elegida está ligada al interés por generar, desde el estudio de casos del ámbito local, herramientas posibles de ser pensadas y utilizadas en futuras gestiones sobre nuestro patrimonio cultural. En este sentido, repensar las acciones de puesta en valor de bienes culturales desde el fenómeno de activación patrimonial dio la oportunidad de comprender una dinámica social que, se evidencia, es posible de ser leída en cualquier proceso de puesta en valor de bienes culturales o de construcción del patrimonio.

Por otra parte, es importante destacar que el consenso colectivo de las acciones puede dar lugar a que las mismas se sostengan en el tiempo. Así, resulta relevante generar herramientas construidas de manera crítica para su utilidad en el presente y en el futuro, flexibles a consecuentes transformaciones según la necesidad. En este sentido, se consideró importante poder clasificarlas y darles un nombre. En muchos casos, los proyectos de “puesta en valor” son una instancia más dentro de una historia y un devenir de los objetos, y su sustentabilidad en el tiempo resulta uno de los mayores desafíos en la actualidad.

Por otra parte, la patrimonialización como resultado de un consenso colectivo puede ir separada de otras instancias, como son las declaraciones sobre los bienes. Aunque es necesaria la creación de regulaciones y marcos jurídicos para la preservación del patrimonio cultural, sostener la “eficacia simbólica” de los bienes en el tiempo resulta una de las claves a tener en cuenta.

El análisis y descripción detallada de la experiencia en el Colegio Nacional reflejó, además, las complejas y diversas disputas que puede generar una comunidad en torno a sus bienes culturales. Resulta por demás interesante ver cómo una iniciativa colectiva de activación patrimonial logra interpelar a cada uno de los actores involucrados según su rol o

desempeño dentro de la sociedad. Tener en cuenta estas cuestiones al momento de desarrollar gestiones relativas al patrimonio cultural, puede favorecer en gran medida a la ideación y planificación de estrategias para su cuidado también en el mediano y largo plazo.

TAREA

LECTURAS

LECTURAS

Bellucci, Roberto *et al.* (2016). "La restauración del Retrato Trivulzio de Antonello da Messina", *TAREA*, 3 (3), pp. 196-257.



LA RESTAURACIÓN DEL RETRATO TRIVULZIO DE ANTONELLO DA MESSINA¹

Roberto Bellucci (*Opificio delle Pietre Dure*)

Pamela Bonanni (*Istituto Nazionale di Fisica Nucleare, Sezione di Firenze e Dipartimento di Fisica dell'Università di Firenze*)

Brunetto Giovanni Brunetti (*Università di Perugia*)

Silvia Calusi (*Istituto Nazionale di Fisica Nucleare, Sezione di Firenze e Dipartimento di Fisica dell'Università di Firenze*)

Ciro Castelli (*Opificio delle Pietre Dure*)

Marco Ciatti (*Opificio delle Pietre Dure*)

Brenda Doherty (*Università di Perugia*)

R. Fontana (*Istituto Nazionale di Ottica*)

Cecilia Frosinini (*Opificio delle Pietre Dure*)

Lorenzo Giuntini (*Istituto Nazionale di Fisica Nucleare, Sezione di Firenze e Dipartimento di Fisica dell'Università di Firenze*)

Novella Grassi (*Istituto Nazionale di Fisica Nucleare, Sezione di Firenze e Dipartimento di Fisica dell'Università di Firenze*)

Pier Andrea Mandò (*Istituto Nazionale di Fisica Nucleare, Sezione di Firenze e Dipartimento di Fisica dell'Università di Firenze*)

Mirko Massi (*Istituto Nazionale di Fisica Nucleare, Sezione di Firenze e Dipartimento di Fisica dell'Università di Firenze*)

M. Mastroianni (*Istituto Nazionale di Ottica*)

Alessandro Migliori (*Istituto Nazionale di Fisica Nucleare, Sezione di Firenze e Dipartimento di Fisica dell'Università di Firenze*)

Costanza Miliani (*Università di Perugia*)

¹ Agradecemos la generosa disposición de los autores que han permitido la reproducción de su texto "Il restauro del Ritratto Trivulzio di Antonello da Messina". La traducción estuvo a cargo de Lucio Burucúa.

E. Pampaloni (*Istituto Nazionale di Ottica*)
L. Pezzati (*Istituto Nazionale di Ottica*)
P. Pingi (*Istituto Nazionale di Ottica*)
Francesca Rosi (*Università di Perugia*)
Fabrizio Seracini (*Siemen SpA, Florencia*)
Antonio Sgamelloti (*Università di Perugia*)

INTRODUCCIÓN A LA RESTAURACIÓN Y ALGUNAS CONSIDERACIONES

Marco Ciatti

Seguramente es algo extraordinario, sobre todo para este Oficio que intenta conjugar siempre, incluso so peso de un esfuerzo desmedido, la recolocación de la obra con la presentación de los resultados conseguidos, publicar ahora la intervención llevada a cabo sobre el *Retrato de hombre* de Antonello da Messina, que pertenece a las colecciones del Museo Cívico de Arte Antiguo del Palacio *Madame*, llevada a cabo ya en 2006. Lo que sucedió también porque junto a la importante muestra que se hizo en las Escuderías del Quirinale en Roma, mercedamente se hizo también una jornada de estudio en la que, y por lo tanto en los actos correspondientes, ya se había dado brindado una primera presentación del trabajo cumplido.² A esta le siguió una presentación más amplia de la obra restaurada y de los estudios relacionados, llevada a cabo en 2007 en la Reggia di Venaria, por la que le agradezco al entonces presidente de la Fundación “La Venaria Reale”, Carlo Callieri, a la directora del Museo Cívico del Palacio Madame, Enrica Pagella y a la entonces superintendente Carla Enrica Spantigati. Se esperaba en ese entonces poder publicar las actas de aquella interesante jornada de estudio, lo que fue inexplicablemente imposible. Por lo tanto, se consideró no privar a la revista oficial del OPD del testimonio escrito del trabajo realizado que, más allá de la celebridad y de la calidad de la pintura en cuestión, presenta algunos aspectos particularmente significativos, tanto del punto de vista técnico como del metodológico.

Como primera consideración metodológica, me gustaría destacar el modo en que los momentos de presentación y los estudios a ellos

2 R. Bellucci *et al.* “Anticipazioni sul restauro del Ritratto ignoto di Antonello da Messina”, en *Antonello da Messina*, a cargo de G. Poldi y G. C. F. Villa. Milano, 2006, pp. 58-75.

relacionados corresponden a nuestra concepción de restauración, que no es mera operatividad manual, por más refinada que sea, sino una verdadera instancia de investigación y de estudio de una obra. Esto es absolutamente indispensable para el buen resultado de nuestro trabajo, porque la restauración debe basarse absolutamente sobre el conocimiento profundo de todos los elementos que constituyen una obra de arte. En esa encontramos por un lado los materiales, ensamblados según una técnica artística particular, adaptada por el artista en relación con la propia voluntad expresiva, los que deben estudiarse con los instrumentos de la ciencia; y por el otro, los llamados valores inmateriales, es decir, los contenidos, los significados que nos llegan a través de los materiales, que pueden ser indagados a través de las disciplinas históricas.

El Opificio delle Pietre Dure, como es sabido, tiene que cumplir con tres funciones: la operatividad, la didáctica (activada a través de la Escuela de Alta Formación y las pasantías) y la investigación. Esta última función es, tal vez, la menos conocida y evidente y se subdivide, a su vez, en investigación pura y, sobre todo, aplicada; transformando así cada encargo para la conservación de una obra de arte en un proyecto de investigación. En general puede enfocarse, según los casos, en varios aspectos: en la obra en sí, como momento de profundización del conocimiento, en las causas de la degradación o bien en las técnicas de intervención. En definitiva, nuestro deber no es solo el de obtener la mejor restauración de una obra, como una de las muchas empresas válidas de restauración que existen en Italia, sino de trabajar de manera tal que haya un incremento en nuestros conocimientos, tanto de la obra como de las técnicas y modos de la restauración. De este modo las intervenciones de *routine* se reducen al mínimo y en todos los casos sirven también para una profundización, una mejora de nuestras capacidades y conocimientos. Todo esto, sin embargo, no constituye un patrimonio interno secreto, sino más bien se divulga según nuestras posibilidades a través de nuestras líneas editoriales: la revista *OPD Restauro*, que se edita anualmente desde 1986 y la línea monográfica “Problemas de Conservación y Restauración”, iniciada en 1990 y que ya alcanzó veintiocho volúmenes. Por lo tanto es erróneo considerar el Laboratorio del Opificio delle Pietre Dure, del mismo modo que una empresa que produce restauraciones, inclusive ahora que la conquistada autonomía administrativa y contable nos permite tercerizar el trabajo pago. Por cierto al final de cada año, muchas obras importantes fueron tratadas, de lo que estamos orgullosos porque esto significa que no pontificamos solo sobre la restauración, fuerte de nuestro papel como Instituto Central, sino que realizamos de verdad, concretamente, confrontándonos cotidianamente con sus problemas y que intentamos también aportar una contribución ulterior sosteniendo el desarrollo de la investigación que

innegablemente es necesaria para todo el sector. Este deber le compete, a mi entender, específicamente a una estructura pública, debido a la propia naturaleza de servicio público. Por esto, no obstante sea de todos modos elevada, lo que importa no es la productividad del Laboratorio, sino la calidad de los resultados y de las nuevas adquisiciones, de este modo se justifican también los tiempos más largos que empleamos respecto de los de una empresa normal. Lo importante para nosotros es, finalmente, poder presentar resultados conservativos óptimos y a la vez un incremento del conocimiento, como las que fueron objeto de las presentaciones de la intervención sobre la pintura de Antonello da Torino. Sin querer hacer muy pesadas estas notas introductorias, la ocasión de la presentación de la intervención para la conservación y restauración realizadas en *Retrato de hombre* de Antonello nos permite hacer foco sobre la centralidad de una impostación metodológica que sea capaz de coordinar en una única y coherente visión proyectual la fase de la conservación, a través de los tres instrumentos de la prevención, de la restauración y de la manutención, que deben colaborar de manera sinérgica con el objetivo central y, por lo tanto, a la extensión de la vida de la obra de arte en el tiempo, en las mejores condiciones de legibilidad de los valores expresivos propios. Muchos errores se cometieron cuando se intentó conseguir el objetivo final de la conservación empleando una sola de estas tres armas: sin la manutención, toda intervención, incluso el más logrado, corre el riesgo de ver abreviada la duración de la propia eficacia, así como también es fundamental la relación entre prevención y restauración. Obviamente la conservación preventiva debería emplearse siempre, independientemente de la existencia de cualquier otro tipo de proyección, y sus principios deberían constituir el bagaje más importante de nociones de quienquiera que se ocupe de la gestión del patrimonio histórico-artístico. Además de evitar que los mismos problemas puedan nuevamente agredir una obra restaurada, como es evidente, la relación entre estos dos momentos es central si se comprende que el resultado final debe ser el resultado de la acción combinada de ambos. De este modo es posible anhelar de verdad una reducción de invasión en la intervención conjugando así el intento de acercarse al noble ideal de la llamada “mínima intervención”, con la capacidad de obtener la eficacia necesaria para lograr los fines evidenciados en la fase proyectual. Si hubiésemos tenido que resolver los gravísimos problemas de pérdida de adhesión de la capa pictórica y de desprendimiento de la preparación de las dos grandes tablas del Museo de Santa Croce de Francesco Salviati, el *Descenso de la Cruz* y de Agnolo Bronzino, el *Descenso de Cristo al Limbo* devueltos con una iniciativa realizada en noviembre de 2006, solo con las posibilidades de restauración, es decir, con las técnicas actuales de consolidación y fijación, las dos pinturas debieron

haber sufrido necesariamente un transporte del color. La realización de un sistema de estabilización del comportamiento del soporte de madera, combinado con la mejor intervención posible de readhesión y de consolidación, consintió que las dos palas enormes volvieran a ser expuestas al público. Por lo tanto hoy es teóricamente necesario impostar la restauración como un proyecto integrado por las tres fases de la prevención, restauración, manutención, combinada con un segundo proyecto relacionado con las igualmente importantes fases de deleite y de la valoración de la obra y, por lo tanto, las modalidades de presentación al público y la comunicación de los significados de la obra y de la intervención realizada. Y bien, el caso del *Retrato viril* de Antonello, puede considerarse ejemplar para la aplicación de esta metodología por la presencia conjunta de todos estos momentos. Así se explica el interés por el soporte combinado con la revisión de la modalidad de exposición de su marco histórico, transformado en un contenedor estabilizado, tanto gracias al empeño del sector de restauración de las pinturas, como el de climatología y conservación preventiva.

Todavía algunas palabras acerca de la limpieza realizada, respecto de esta parte, la más evidente en toda intervención, ya que aún es, a menudo, fuente de equívocas y merece algunas aclaraciones. Ante todo es necesario esclarecer cuál es su objetivo. La mejor reflexión italiana sobre la restauración precisó desde hace mucho tiempo ya que no debe intentar, de ningún modo, dejar la pintura como estaba cuando el artista apenas la había hecho. En una célebre carta al conde Algatori, ya en 1756, el pintor y escritor Luigi Crespi advertía al lector de no confiarle las propias pinturas a “aquellos que pretenden con semejantes limpiezas hacer que vuelvan a estar tal cual estaban pintados al principio”, poniéndole así fin al mito de la “vuelta al esplendor original”, desafortunadamente tan querido por una parte consistente también del periodismo actual. Además la importancia de la relación entre obra de arte y el tiempo ya había sido esclarecido en 1681 por Filippo Baldinucci que en su *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, contrastando con una manera desenvuelta de trabajar las pinturas antiguas, señala que la voz “Reflorece” daña “no solo lo bello de la Pintura, sino también lo apreciable de la antigüedad”. El objetivo de la limpieza puede, en cambio, determinarse con el intento de hacer legible correctamente los valores expresivos presentes en la obra, eliminando las fuentes de molestia, pero manteniendo el aspecto de una obra antigua. Todavía es central en toda consideración sobre el argumento, el sistema teórico de Cesare Brandi, que demostró la necesidad de mantener la “pátina” de la pintura por su función positiva tanto en relación con la “instancia estética” como con la histórica. Como aclaró muy bien luego Umberto Baldini en sus reflexiones sobre la teoría de la restauración,

desde el momento en que los varios pigmentos envejecen y se alteran de modo diferente entre ellos, será necesario que nuestra intervención pueda diferenciarse entre las áreas y lo más gradualmente posible para valorar continuamente el equilibrio del conjunto y lograr una limpieza que se basa en una lectura crítica de los materiales y de los valores artísticos intrínsecos. La puesta a punto más reciente de nuevas categorías de materiales amplió nuestras posibilidades de tener instrumentos que nos permiten obrar con la selectividad necesaria de acción, con el control pleno y constante de su eficacia y una inamovilidad de sus efectos. En todo caso, más allá de los instrumentos técnicos empleados, es fundamental el abordaje mental del restaurador, la investigación obra por obra de un método de limpieza adecuado al caso específico rechazando toda aplicación genérica digna de una cadena de montaje, debida a la pereza mental y a la voluntad de contener los costos. Por otra parte, una de las afirmaciones más bellas de Cesare Brandi, formulada a propósito de la difícil limpieza de la *Piedad* de Viterbo de Sebastiano del Piombo, sostenía que: “A nuestro entender, toda obra de arte encierra en sí el secreto y el procedimiento de su restauración, sobre todo para la limpieza”³

LA RESTAURACIÓN DEL RETRATO *TRIVULZIO DE ANTONELLO DA MESSINA*

Roberto Bellucci y Ciro Castelli

Las motivaciones de conservación, en base a las que la dirección del Museo Cívico de Turín solicitó la colaboración del Opificio delle Pietre Dure para proceder con la restauración de la célebre pintura *Retrato Trivulzio de Antonello da Messina*, hacían referencia al estado de conservación explícito en el que la obra se encontraba: por un lado, la fragilidad del soporte y de las capas pictóricas, situación bien notoria y detectable por la presencia de algunas irregularidades en la definición del color, situadas en correspondencia con las fibras de la madera que parecían levantamientos del color, por el otro, la presentación estética de la obra dada o bien por las disminuidas posibilidades de lectura debidas a un proceso de alteración de los materiales de superficie que habían sido aplicados en el transcurso de precedentes y antiguas restauraciones. Antonello representa este personaje misterioso colocándolo detrás de

³ Para el análisis por parte de quien escribe de las fuentes citadas ver M. Ciatti. *Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro. Dispense per gli studenti*, con la colaboración de F. Martusciello. Florencia, 2009.

una pequeña e ilusoria balaustrada, suficiente de todos modos para crear una primera división entre quien observa y el personaje mismo: un diafragma muy sutil que introduce desde el comienzo un efecto de tridimensionalidad, dado también por la presencia de la pequeña cartela sobre la que firma Antonello (1476 *ANTONELLUS MESSANEUS PINXIT*). Un papel cuidadosamente plegado y reabierto luego, en el que se discurría sobre el elemento arquitectónico, con dos sellos de lacre rojo. El hombre representado está puesto ligeramente de soslayo, con la cabeza posteriormente girada hacia la izquierda; lleva un gorro negro y una capa pesada roja, surcada por pliegues verticales, sobre una camisa blanca de la que apenas se ve el dobladillo sobre el cuellito. La figura del hombre emerge a la luz desde un fondo oscuro y es, precisamente, el adentramiento gradual hacia la luz lo que modela las formas; no solamente las facciones anatómicas del rostro –los pómulos, la nariz, la boca– o los dobleces de la ropa, sino sobre todo la solapa del sombrero que, recayéndole sobre los hombros, proyecta su sombra sobre las ropas, enfatizando el escorzo que aparenta profundidad de la figura. De modo muy particularizado, luego Antonello agrega detalles del rostro, como los capilares en lo blanco del ojo, las cejas espesas y desordenadas, las arrugas de la frente con algunos defectos de la piel, el leve sombreado azulino sobre la piel alrededor de la boca que parece haber sido causada por una afeitada reciente, la parte de la sien en sombra con una calvicie avanzada. El proceso de alteración que se había generado en las pinturas aplicadas sobre la obra durante viejas restauraciones y en contacto, también, con la pátina de suciedad que en el transcurso del tiempo se había depositado en la superficie, reducía sustancialmente la transparencia haciendo, por lo tanto, más limitada la comprensión de todos esos efectos que Antonello, con tanto cuidado, buscaba y lograba con el uso gradual de la luz. Por lo general, la opacidad de la pintura se percibe como un filtro opaco entre la imagen y el observador, reducía el efecto de profundidad especial creada por los efectos lumínicos, como por ejemplo en el caso de la anulación, de la indiscriminación entre el gorro del personaje y el fondo oscuro, haciendo del todo inexistente la no obstante relativa ambientación espacial.

Pero describamos la obra de modo más técnico comenzando, precisamente, por el soporte, que se señalaba como uno de los componentes dignos de mayor atención, tanto por la técnica como por la conservación. La obra efectivamente está realizada sobre una sola hoja de madera de álamo, de dimensiones que no son perfectamente regulares, pero que pueden estimarse entre los 29,5 centímetros de ancho y los 37,2 centímetros de altura; el espesor es de más o menos 6-7 milímetros en la parte central, pero al estar afinado el reverso a lo largo de los cuatro lados, el espesor en los bordes se reduce a unos 5 milímetros. La superficie pintada

deja ver un delgado margen de madera a lo largo de todo el perímetro que, junto al afinamiento del reverso del soporte, indica el modo en que la tabla fue inserta originalmente en un marco acanalado, del que queda también, con una contraprueba ulterior, en el frente de la pintura, el levantamiento de los estratos preparatorios que delimitan todo el perímetro del área pintada. Además sobre el reverso son evidentes todavía rastros de cola y restos de madera del marco removido, que demuestran el modo en que la pintura no fue solamente inserta en el canal del marco sino, más bien, fue encolada al marco, no en todo su perímetro sino solo en algunos puntos. Los filamentos del soporte están dispuestos en sentido horizontal y el corte del eje resulta ser tangencial al centro de la tablilla y radial abajo y arriba (figura 1). La elección de utilizar un soporte tan delgado y de disponer los filamentos de manera horizontal es insólita para la tradición italiana, pero se corresponde con los otros retratos realizados por Antonello da Messina (con excepción del de Cefalù), tanto como para configurarse como una posible característica técnica adoptada por el artista, cuya peculiaridad merece ser investigada ulteriormente.⁴ Otra particularidad del Retrato Trivulzio, por ahora no insertable en ninguna casuística por falta de datos de comparación, es la insólita elección del pintor de extender los estratos preparatorios sobre la cara externa de la tabla: es decir, sobre el lado opuesto respecto del centro del árbol. En cambio, en la tradición constructiva se utilizaba para ese fin, por costumbre, la cara interna, de manera de compensar a través de la preparación de estratos de materiales que contribuían a aislar la madera, la curvatura natural que la tabla asumía por envejecimiento.⁵ Otra particularidad remarcable es el encolado de la tablilla dentro del canal, ya que semejante procedimiento no se llevaba a cabo en la preparación de manufacturas en madera dentro de la tradición italiana, pero tampoco en la flamenca que usaba los marcos como contenedores de las tablas pintadas; como podría creerse de Antonello que siempre se lo colocó más cerca de esa cultura, ya que fue quien introdujo técnicas flamencas en la tradición artística italiana.⁶ No podemos saber, en este caso, si en todas las técnicas insólitas elegidas, hasta aquí mencionadas, hubo intencionalidad por parte

4 Sobre la casuística de la utilización de los soportes con fibras horizontales por parte de Antonello, ver la contribución de Claudio Seccaroni, *Antonello, Venezia e la standardizzazione dei supporti per i piccoli formati*, en curso de publicación en "Kermes. La rivista del restauro".

5 Tradicionalmente la práctica constructiva de los soportes de madera preveía que se pintara sobre la cara del haz más interno respecto del corte del árbol para lentificar la deformación natural de la madera (ver C. Castelli. "Tecniche di costruzione dei supporti lignei dipinti", en: *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*, a cargo de C. Castelli, M. Ciatti, A. Santacesaria. Florencia 1999, p. 63 y p. 97, nota 12).

6 G. Vasari. *Le vite*, a cargo de G. Milanesi. Florencia 1906, vol. II, pp. 563-570.

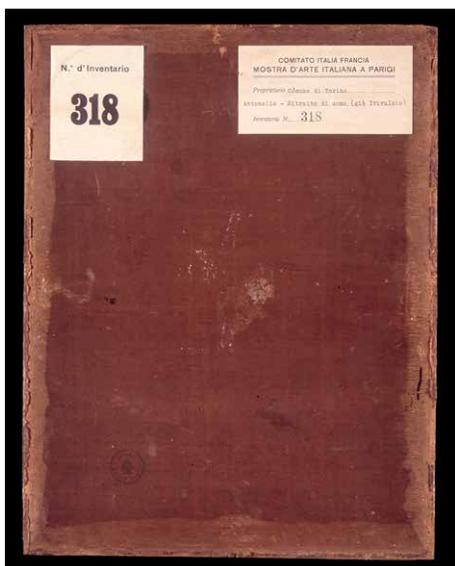


Figura 1. Antonello da Messina, Retrato de hombre llamado "Retrato Trivulzio", Museo Cívico de Arte Antiguo, Palacio Madama, Turín. Reverso antes de la restauración.



Figura 2. Detalle del rostro y de la capa roja con luz rasante.

de Antonello o no. Lo cierto es que las elecciones del material y procedimientos constructivos del Retrato Trivulzio dieron origen en el tiempo a una serie de problemas conservativos, que pueden resumirse esencialmente así: el soporte tiene una curvatura acentuada en sentido vertical; está fuertemente sometido a variaciones termohigrométricas, incluso de poco tamaño por su poca masa (el peso solo es de 394 gramos), y el reverso por haber estado sin protección. A lo ancho de la superficie pintada, en correspondencia con las partes del soporte cuyo tratamiento de las fibras es radial, o sea arriba y abajo, se observan deformaciones de la capa pictórica y del sutil estrato de preparación en yeso y cola (figura 2).

Desde un primer análisis pareció, por lo tanto, que la concatenación de estos problemas estaba estrechamente ligada a la técnica constructiva más que a eventos conservativos. Incluso la deformación de los estratos preparatorios y pictóricos, que había alarmado a los responsables del Museo Cívico de Arte Antiguo Palacio Madame de Turín, parecería remontarse atrás en el tiempo, inclusive a un momento, tal vez, anterior a la completa polimerización de los óleos, o sea cuando los estratos pictóricos poseían todavía cierta plasticidad. Efectivamente no se observa ninguna fractura del color a lo largo de la superficie de las deformaciones, como en cambio hubiera sucedido si el film pictórico se hubiera cristalizado en el momento de producirse los levantamientos. Una confirmación documental nos

ha llegado por el examen de algunas fotografías viejas que se remontan a la primera mitad del siglo pasado,⁷ desde las que es posible identificar la presencia de esas deformaciones con anterioridad al paso de la obra por el mercado anticuario y de su adquisición por parte del Museo. Aunque se tratara solo de un evento que se remontara a un siglo atrás, alcanzaría para considerarlo un proceso no apto pero estabilizado.

Con todo, era necesario profundizar el análisis del soporte en relación con estos problemas de sufrimiento de los estratos pictóricos, para evitar toda hipótesis de interferencia de problemáticas conservativas de otra índole. Era esencial comprender por qué estos fenómenos se encontraban exclusivamente en zonas circunscriptas de la pintura. También era necesario excluir una relación entre estas deformaciones, dispuestas y de forma longitudinal, (como pequeños “filamentos”) y un posible ataque de insectos xilófagos que hubieran excavado galerías que se hubieran correspondido precisamente con estas deformaciones; hecho que podía sugerirle la forma misma de esas deformaciones. El análisis radiográfico tradicional⁸ solo (figura 3) no podía dar una respuesta cierta a la pregunta, debido a su caracterización como proyección del objeto tridimensional entero sobre un único plano, por lo que no concedía tampoco espacio para el análisis del desplazamiento de las galerías, en el espesor del soporte, de las carcomas presentes. Por lo tanto se consideró útil el uso de la Tomografía Axial Computada (TAC), que permite obtener una serie infinita de secciones radiográficas del objeto, en las tres dimensiones del espacio. Gracias a la TAC, entonces, se pudo excluir la hipótesis que sostenía que las galerías dejadas por los insectos xilófagos influyeron en la formación de estas deformaciones, en cuanto a las galerías dejadas por un ataque no particularmente fuerte, en el pasado, no son tantas como los levantamientos y, sobre todo, no están colocadas en el espesor del soporte, en correspondencia con y en proximidad de las deformaciones de los estratos pictóricos. (figuras 4 y 5).

7 Las fotos tomadas para el examen pertenecen al archivo del Museo Cívico de Turín y a la Fototeca de la Villa I Tatti (The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Florencia).

8 La radiografía X se efectuó en el OPD, por Alfredo Aldrovandi y Ottavio Ciappi.



Figura 3. Radiografía con una sola placa del cuadro entero.

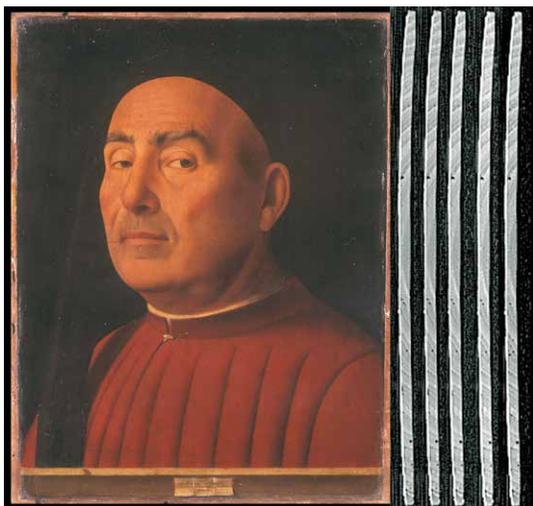


Figura 4. Cuadro entero antes de la restauración, con el agregado de algunas imágenes del corte lateral realizadas con TAC (Tomografía Axial Computarizada).

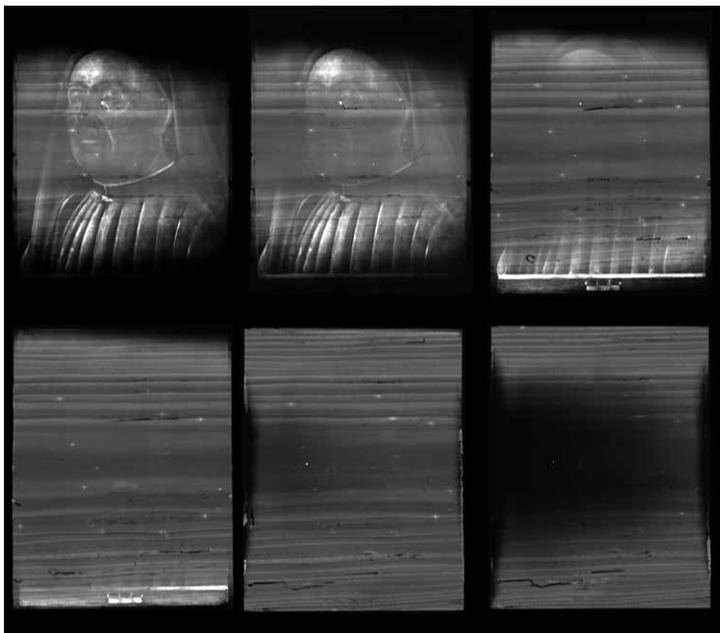


Figura 5. TAC: slice para corte frontal.

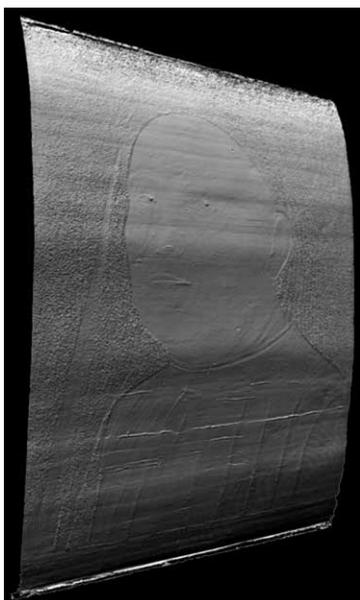


Figura 6. La pintura en una restitución tridimensional.

La investigación ahora tiene como objetivo la profundización de los motivos por los que estos levantamientos de forma tubular se produjeron sobre la capa pictórica. Por lo tanto era necesario estudiar más en profundidad la naturaleza del soporte. Para este fin se hizo un relevamiento tridimensional de la obra con técnica conoscópica láser,⁹ gracias a la que fue posible evaluar y determinar que la deformación del soporte no presenta una curvatura regular en toda su altura. La exactitud del modelo tridimensional obtenido nos indica el modo en que la parte central, o sea la que resulta ser de corte tangencial, esté casi sin curvatura y a la vez cómo el soporte, en cambio, comienza a curvarse en las partes radiales (figura 6). La distribución tan particular de la tendencia del soporte, convexa respecto de la cara pintada, parecería haberse determinado enseguida después de la remoción de la obra de su marco original, que conllevó la pérdida del único sistema de control de los movimientos de la madera con el que contaba la pintura. La curvatura, evidentemente, se formó en la dirección frontal, mientras que los cambios termohigrométricos se manifiestan exclusivamente en el reverso, lo que deja a la otra faz “aislada” gracias a los estratos pictóricos. En cambio, en el momento en el que creemos se formaron las deformaciones “filiformes” de la superficie pictórica, la pintura todavía se encontraba inserta en el marco. En ese momento de la vida de la obra, entonces, debe haberse producido una curvatura contraria a la actual y por ende cóncava, debido a varios factores: al aislamiento aportado por los estratos preparatorios y pictóricos extendidos sobre la cara del eje opuesta, respecto del centro del árbol; al hecho de que muy probablemente el soporte no estaba debidamente estacionado; y por último, al hecho de que todos estos movimientos de ajuste encontraron una oposición que se debía a la constricción causada por el marco en el que había sido inserto el soporte, recordemos, incluso antes de ser dispuesto y pintado (efectivamente la disposición aporta de por sí una cantidad de humedad al soporte). Ciertamente deben provocarse fuerzas contrapuestas y contrarias entre procesos naturales (de curvatura) y procesos inducidos (de constricción), de manera tal de comprimir la superficie pintada. Esta compresión se llevó a cabo, sobre todo, en las partes radiales, de modo tal de localizar precisamente en esas áreas las deformaciones del color y de la preparación.

Haber comprendido el origen de las deformaciones de los estratos preparatorios y pictóricos y el haber comprobado que su existencia no conllevaba riesgo de desprendimientos en lo inmediato, sino como posible consecuencia de los movimientos del soporte que responde de modo

9 La conoscopia láser de la pintura se realizó en el Laboratorio de Metrología Óptica del INO, situado en la sede de la Fortezza da Basso del OPD por Paolo Pingi, Raffaella Fontana.

inmediato y repentino a cambios termohigrométricos, hizo que nuestras elecciones tendieran a limitar el cambio higrométrico de la madera y, al mismo tiempo, ofrecieran una buena base de apoyo sobre la cual colocar un sistema de control mecánico de la pintura. En primer lugar se confeccionó un telar de las mismas dimensiones perimetrales que la pintura y con la misma curvatura del soporte, medida cuando la pintura se había estabilizado en valores de humedad comprendidos entre el 55 y 60%.¹⁰ El telar se cerró en el reverso de manera de crear un espacio de aire controlado por una hoja de "Artsorb". La pintura se aseguró dentro de esta conserva con cuatro puntos de enganche, uno para cada lado, con soportes de teflón contruidos a propósito y puestos en resortes. Durante toda la restauración, comprendidos los períodos en los que se realizaban las investigaciones de diagnóstico, se efectuó el registro de los datos termohigrométricos dentro de la caja. El trazado casi constante de estos registros, asociado a la evaluación de la curvatura de la obra, que se mantuvo dimensionalmente estable durante todo el período, demostraron la validez de semejante disposición, a punto tal de mantenerlo como sistema de montaje y control incluso durante el período de exposición temporaria, al que se envió la pintura luego de su restauración.¹¹ Para la gestión de los datos de humedad y temperatura dentro de la "caja", nos servimos de una tecnología que recién comienza con sus primeras aplicaciones en el campo de la conservación de los bienes culturales.¹²

El mismo concepto de control mecánico de la pintura se utilizó para preparar la recolocación de la obra en su sede institucional, el Museo Cívico de Arte Antiguo Palacio Madame de Turín. En este caso, la pintura fue puesta, por voluntad de la Dirección del Museo, en un marco que había sido hecho en el pasado a propósito para la exposición, en un viejo depósito del museo. Se le hicieron algunas modificaciones para agregarle un vidrio antirreflex y listones de madera que funcionaran de modo tal de imponer una distancia entre el vidrio y la pintura. Los cuatro

10 Para la utilización del telar como estructura de sostén y control en casos particulares de las pinturas sobre tabla, ver C. Castelli. "Metodo di riduzione dei movimenti dei supporti lignei dipinti", *OPD Restauro X*, 1998, pp. 87-94.

11 Antonello da Messina, a cargo de M. Lucco. Roma, Escuderías del *Quirinale*, 18 de marzo-25 de junio de 2006.

12 Se utilizó un DataLog modelo "Meucci" de la *Giorgio Bormac*, con localización GPRS y transmisión de datos vía SMS. Se trata de una centralita que según un programa de impostación registra los datos a través de una sonda dispuesta dentro de la teca. La novedad, extremadamente interesante, consiste en el hecho de que esta centralita envía mensajes SMS cotidianos, señalando además de la lectura instantánea de los datos también el promedio de las últimas 24 horas. Envía además señales de alarma en el caso de superación de los valores impostados, permitiendo entonces una posibilidad excepcional de control a distancia. A cargo del Sector Climatología y Conservación Preventiva del OPD (Roberto Boddì).

listones insertos (uno por cada lado) fueron modelados adecuadamente de acuerdo con las deformaciones de curvatura asumidas por la obra con el correr del tiempo, y del mismo modo para el reverso de la pintura, de manera de contener el soporte dentro de una “guía” ceñida, a su vez, en el espesor del marco y enganchada a este con resortes cilíndricos aptos para garantizar la amortiguación en caso de presiones mecánicas. La regulación de la fuerza ejercitada por los resortes se calculó sobre la base del grado de elasticidad y resistencia comprimida de éstos, con la posibilidad de regulación posterior a través de tornillos que ajustan o aflojan los resortes. El reverso del marco, por último, fue cerrado con un panel de madera de modo de atenuar y lentificar las excursiones termohigrométricas que pueden atacar la pintura, entonces para limitar los efectos del movimiento y, por lo tanto, las repercusiones mecánicas sobre los estratos preparatorios y pictóricos. Tratemos ahora el otro aspecto importante de esta restauración, o sea el que más influye en su lectura y naturalmente en la transmisión de sus contenidos estéticos: el que tiene que ver con la capa pictórica, cuya legibilidad y apreciación estaban disminuidos luego de las alteraciones de las pinturas (o de los barnices). Como sabemos, igual que otras intervenciones hechas a la obra, la limpieza es una operación arriesgada e irreversible porque es la que, en última instancia, modifica sustancialmente la estética de la imagen. Una operación que puede enfrentarse solo a través de un riguroso método de trabajo que permita actuar por fases extremadamente graduales y selectivas y de manera tal de tener siempre bajo control toda la superficie de la obra. Solamente procediendo de este modo creemos que es posible tener, en todo momento, la posibilidad de evaluación crítica y de elección del efecto de la operación. En lo que respecta al Retrato Trivulzio, el resultado de la oxidación de los barnices, en correspondencia con la alteración cromática de los pigmentos que constituyen el color de fondo, impedía una apreciación de los distintos matices del fondo y la legibilidad de la obra se veía comprometida sobre todo en la discriminación entre fondo y retrato (figura 7). La figura del retratado se cortaba abruptamente, de modo que se perdía, por contraste, todo elemento de moldeado y de luz. También la relación cromática entre todas las partes pintadas, carnaciones, toga, gorro, fondo estaba fuertemente condicionada por el tono amarillento que tomaron los barnices alterados.

Entre estas, la más reciente, por su espesor consistente hacía imposible determinar visiblemente (pero también con la ayuda de la lámpara ultravioleta) la existencia de las otras subyacentes. Fue a través de una serie de

mediciones repetidas con micro FTIR,¹³ que comprobamos que en realidad la pintura estaba cubierta por tres estratos superpuestos, identificándolos como: uno más reciente de resina natural; uno más antiguo de cola; y directamente sobre la superficie pictórica un barniz más antiguo aún (no determinado analíticamente), que efectivamente resultó muy fluorescente al UV, ya no más presente de manera homogénea sobre toda la superficie pictórica, tal vez a causa de una intervención antigua de limpieza.



Figura 7. La pintura antes de la restauración.

13 Las medidas hechas con FTIR portátil las realizó Brenda Doherty, F. Rosi, Costanza Miliani del SMAArt & CNR-ISTM c/o Departamento de Química, Universidad de Perugia.

Una prueba de adelgazamiento del barniz superior reveló que la recuperación que puede obtenerse en términos de transparencia era menor a la prevista, dado que el color amarillento y la consecuente alteración de la imagen se debían a la presencia de cola, presente de manera no homogénea y por lo tanto con un efecto óptico manchado. Por este motivo el barniz más externo se removió completamente, dejando a la vista el estrato de cola subyacente. La fase sucesiva fue una remoción selectiva del estrato de cola intentando no removerlo completamente, sino diferenciando la operación según la incidencia cromática que este estrato ejercía sobre los colores subyacentes. Creímos importante también documentar continuamente la operación de limpieza, de manera de permitirle al espectador final no solo un “efecto sorpresa” que, desafortunada y obstinadamente, todavía forma parte de la espectacularización de la restauración, pero sobre todo para crear un banco de datos utilizable como control incluso para el futuro. Efectivamente, sería muy importante que se llegara a difundir cada vez más métodos de control y documentación objetivos de la limpieza y más en general de todas las fases de restauración de una obra. Tradicionalmente, el método principal de control utilizado para las fases de limpieza es la fluorescencia UV (figura 8), método por el que se busca una respuesta de la operación a través de repetidas observaciones directas que se documentan con fotografías, los distintos niveles de adelgazamiento de los materiales subyacentes a la película pictórica. Siempre en su ineludible importancia, sobre todo como método personal de verificación mientras está en obra para el restaurador, la fluorescencia UV permanece ligada a los límites que actualmente le son propios y que esencialmente son los de la imposibilidad de medición del efecto obtenido y de la subjetividad de los parámetros de juicio. En la práctica, el tipo de documentación intermedia que se obtiene a través de la utilización de la fluorescencia UV consiste, efectivamente, en una serie de imágenes para relacionar visiblemente la fase de las operaciones. En cambio es posible utilizar métodos de investigación que hagan mensurable el procedimiento de la limpieza en todas sus fases, como el análisis multiespectral¹⁴ y la interferometría láser (OCT).¹⁵ La técnica de adquisición multiespectral

14 La investigación multiespectral la realizó Claudio Bonifazzi (Departamento de Ciencia Biomédica, Universidad de Ferrara) y Pierluigi Carcagni, Raffaella Fontana, Maria Mastroianni, Marzia Materazzi, Enrico Pampaloni, Afra Romano (Instituto Nacional de Óptica Aplicada (CNR-INO).

15 La Tomografía Óptica Coherente (OCT, Optical Coherence Tomography) es una técnica muy utilizada ya en el campo biomédico para la estratigrafía de tejidos parcialmente transparentes de manera absolutamente no invasiva. El aparato de medición, basado en un interferómetro de Michelson, emplea una luz infrarroja, de longitud de onda igual a 1550 nm. Las medidas fueron efectuadas en el Laboratorio Europeo de Espectrometría No-Lineal (LENS) Polo Científico de la Universidad de Florencia, dirigido por Marco Bellini.

consiste en irradiar la superficie de la obra con radiación en la longitud de onda de lo visible y en la revelación de la radiación difundida dentro de bandas espectrales estrechas.¹⁶



Figura 8. La pintura con fluorescencia UV antes de la restauración.

¹⁶ El dispositivo utilizado es un escáner, una innovación técnica del Instituto Nacional de Óptica de Florencia (INO-CNR), con el que el OPD tiene, desde hace años ya, un acuerdo de investigación). Se trata de un espectrofotómetro para la caracterización espectral que se mueve mediante unas poleas con un sistema vertical de movimiento. Puede escanear un área de 1 m² con una resolución de 16 dots/mm². Tiene un sistema de autofocus que se regula durante el escaneo para permitir el escaneo de superficies irregulares. El espectrofotómetro está compuesto por dos lámparas alógenas de bajo voltaje, colocadas en ángulo de 45° respecto desde la normal hasta la superficie pintada, que irradian un área de casi 5 cm². Las lámparas están alimentadas por un generador de corriente estabilizada, de modo de que las lámparas sean estables en el tiempo. Un sistema óptico desarrollado a propósito capta la radiación retro-difusa del punto analizado en la pintura y la focaliza sobre un extremo de una fibra óptica multimodal, que transporta la luz recogida sobre la superficie sensible de un detector. Esto es una gama fotomultiplicadora caracterizada por 32 elementos, en la que cada elemento está filtrado por un filtro interferencial (10 nm FWHM) y las longitudes de onda centrales del filtro están espaciadas por 10/20 nm, cubriendo de este modo el rango espectral de 380-800 nm.

La adquisición es, por lo tanto, una técnica no destructiva que permite una caracterización espectral y colorimétrica que los estratos pictóricos, los barnices alterados y las pátinas de suciedad que se encuentran encima de dichos estratos, asumieron con el paso del tiempo y, es por esto particularmente apta para la documentación, precisamente, el cambio cromático que se crea durante la limpieza, es decir, la remoción parcial o total de los barnices y de las pátinas de suciedad. La interferometría láser, en cambio, es una investigación que aquí por primera vez, luego de una fase experimental, se aplicó en el campo de los bienes culturales, tomada en préstamo, como suele suceder, del campo de la medicina, en el que sirve ya desde hace un tiempo para el diagnóstico precoz de las enfermedades de la piel¹⁷ y permite el estudio y la mensurabilidad del espesor de los estratos delgados; en particular en este caso se usó para medir la diferencia de los espesores de los tres barnices en el trascurso del adelgazamiento. Estas investigaciones constituyen una base documental objetiva de la situación real, cromática y tridimensional (en relación con las estratificaciones de la superficie), para decirlo de algún modo, de la pintura como se la encuentra luego de cada acción de limpieza que, como hemos visto, se desarrollaron en varias etapas. Los resultados analíticos demuestran, a la vez, la gradualidad del abordaje en el nivel de limpieza a alcanzar.

En consecuencia, se efectuaron las medidas multispectrales en tres momentos: antes de la remoción del barniz superficial; luego de la remoción y, por ende antes de intervenir sobre el estrato de cola; por último, luego de haber adelgazado el estrato. Los espectrogramas dan cuenta de las diferencias cromáticas de los resultados: entre la situación antes de la limpieza y luego de la remoción del primer barniz se nota solamente una sola diferencia en términos de luminosidad (los espectrogramas efectivamente son casi idénticos). Significativamente diferente es, en cambio, el espectro correspondiente a la situación final que además de un aumento de la luminosidad señala también un cambio de posición sobre el sistema de referencia CIELAB:¹⁸ este dato (evidentemente un dato de medida) corresponde a la reducción efectiva de la interferencia cromática aportada por el estrato de cola que corría la percepción óptica en dirección al marrón. La investigación interferométrica (OCT) se efectuó en un área en la que, en el trascurso de la obra de limpieza, eran mesurables las situaciones relativas a los tres niveles diferentes de limpieza: presencia de los

17 Para una bibliografía sobre este tema, ver: T. Arecchi *et al.* "A New Tool for Painting Diagnostics: Optical Coherence Tomography", *Optics and Spectroscopy*, Vol. 101, N° 1, 2006, pp. 23-26; T. Arecchi *et al.* "Optical Coherence Tomography for paintings diagnostics", *Proceedings SPIE* Vol. 5857, pp. 278-282, 2005, con bibliografía precedente.

18 El sistema de referencia colorimétrica CIE-LAB se remonta a 1931 (*The CIE, Commission Internationale de l'Éclairage-Standard Colorimetric Observer*, 1931).

tres estratos de barniz; remoción del barniz de resina natural y, por ende, descubrimiento del estrato de cola: adelgazamiento del estrato de cola con visibilidad parcial del barniz original en ciertos trazos. El resultado muestra, como en una sección estratigráfica, pero de manera no invasiva, la interfaz de los estratos y logra dar cuenta de los espesores relativos a los distintos adelgazamientos de los materiales de la superficie. Como corolario de la explicación, debe decirse que la diferencia entre estas medidas hiperspectrales y una simple espectrofotometría consiste no solamente en el hecho de que el escáner hiperspectral se aplica a áreas y no a puntos, pero que devuelve también una imagen en RGB de la superficie medida (y no solo una medida numérica colorimétrica de los puntos).¹⁹ Esto ofrece mayores posibilidades de gestión de los resultados, en lo inmediato pero también en el tiempo, allí donde se presentara la necesidad de volver a estudiar otras problemáticas de la pintura adquirida. Poseyendo, efectivamente, una imagen entera, cada punto que devuelve los espectrogramas de los colores, tenemos una documentación inalterable durante todo el tiempo de la obra de intervención, en todas las fases de restauración para las que se efectuó la investigación. En la examinación de los resultados de la restauración, ante todo debe subrayarse el modo en que la limpieza permitió recuperar una buena legibilidad de la profundidad de la pintura, del volumen de la imagen y de efectos lumínicos inéditos (figura 9). En particular ahora resultan legibles y distinguibles (distintas) las dos áreas del fondo y del gorro, sobre todo gracias al redescubrimiento de un efecto espléndido de iluminación desde la izquierda de la pintura, que pone en evidencia un golpe de luz sobre el borde izquierdo de la capucha; y al descubrimiento de un pliegue franjado del paño que cae sobre el hombro del personaje. Se trata de zonas en las que, naturalmente, no se deberá jamás buscar una recuperación de la distinción original creada por Antonello da Messina, ya que los pigmentos utilizados, ambos a base de cobre,²⁰ están químicamente alterados de manera irreversible. También para lo que respecta la balastrada se recupera una percepción de una superficie cóncava bajo el listón blanco. El vestido rojo, terminada en la ca, encuentra efectos de relieve de los paños y declives de iluminación. Y la encarnación del personaje recupera efectos de modulación, aplanados

19 Para aplicaciones experimentales de la técnica multiespectral precedentes, ver R. Bellucci. "La Croce di Rosano: valutazione sul restauro e presentazione dei primi risultati", en: *Restauro e ricerche. Dipinti su tela e tavola, Actas de la jornada de estudios*, 17 de diciembre de 2002, a cargo de M. Ciatti y C. Frosinini, Florencia, 2003, pp. 77-81; R. Bellucci y C. Frosinini. "Un modelo per la diagnostica integrata", *Kermes* 53, 2004, pp. 29-38.

20 Las medidas en XRF fueron llevadas a cabo por Pietro Moioli y Claudio Seccaroni (de la unidad de salvaguarda de Bienes Culturales) de la ENEA, La Casaccia, Roma, a quienes se reenvía para el examen profundo que se realizó con el análisis de los datos obtenidos a partir de la investigación.

por la alteración de los barnices subyacentes. Con la limpieza casi finalizada, la percepción de la obra está sustancialmente cambiada respecto de la imagen que la memoria visual dictaba desde hacía un tiempo y la conservación del antiguo barniz directamente sobre el estrato pictórico y la presencia todavía del estrato de cola, atestiguan el hecho, sobre todo, de que los efectos encontrados pertenecen exclusivamente a la técnica original de Antonello da Messina. Una técnica que pudo reconstruirse gracias a los resultados de las investigaciones. La preparación pictórica no difiere de manera sustancial del dibujo lineal del contorno de la figura, sino sobre el hombro izquierdo del personaje, donde parece que el pintor tuvo la intención de llevar adelante el gorro que luego, en cambio, cubrió con el rojo de la toga. El dibujo se reduce a lo esencial, trazos a mano alzada con carbonilla, y es visible solamente en pequeñas partes del rostro, pero parecería haber sido efectuado directamente sobre la preparación y, probablemente, con el personaje delante del pintor (figura 10). Resulta interesante el modo de construcción pictórica de la figura que se articula sobre una preparación blanca de yeso y cola. Gracias a la radiografía y a la TAC es posible ver cómo las primeras elaboraciones pictóricas fueron masas de color, extendidas con pinceladas veloces (figura 11), que tenían el objetivo de darle una base, tanto en la encarnación del rostro como en el rojo de la toga, para las sucesivas terminaciones. Es extraordinario ver cómo Antonello logra con un solo pasaje de color atenuar el contraste de estas masas y hacer fluido el pasaje cromático. Contrariamente a lo que podía parecer a primera vista por el examen de RX, por la neta diferencia de contraste, las pinceladas de base de los pliegues de la toga roja fueron hechas con bermellón y luego las elaboraciones finales también con bermellón y laca roja. Debe señalarse, en esta zona, la ausencia de blanco de plomo como podíamos, en cambio, esperar para crear esos efectos de pasaje de luminosidad gradual. Desde un punto de vista radiográfico, estamos delante de la misma situación encontrada en el retrato de la Galleria Borghese,²¹ en donde, sin embargo, enseguida de los procesos de alteración el bermellón, en algunas partes se alteró convirtiéndose en negro, anulando el efecto de modulación de la toga. En el caso del retrato Trivulzio, en cambio, las condiciones de conservaciones son buenas y se puede, por lo tanto, apreciar, aunque sea en el microscopio, la presencia de laca roja que varía el tono de los efectos lumínicos de pasaje del claro al oscuro. En estas zonas, es decir, en las zonas de máxima profundidad de los pliegues, Antonello utilizó un pigmento con base de cobre para

21 *Incontri*, a cargo de C. D'Orazio, catálogo de la muestra, Roma, Galleria Borghese, 2002.

obtener un efecto de sombreado.²² De este modo, como en las otras zonas de sombreado, la sien del personaje retratado por ejemplo, las modulaciones de pasaje del claro al oscuro se obtuvieron mediante el agregado en el empaste cromático del mismo pigmento de cobre. También las partes anatómicas del rostro que emergen para lograr el efecto de mayor iluminación fueron ejecutadas con un procedimiento pictórico que emplea pinceladas de color con mayor cantidad de blanco de plomo, extremadamente veloces, que ya desde la primera fase pictórica impostan el relieve del moflete derecho, la frente, la punta de la nariz, el labio inferior y la arruga alrededor de la boca, en el moflete izquierdo. Y sucesivamente ablandadas (suavizadas), a veces por la misma luz que, sin embargo, modula los pasajes y ayuda a la formación de esa expresión inolvidable de desafío irónico, que hizo de esta pintura un retrato que forma parte ya de nuestro imaginario colectivo.



Figura 9. Cuadro entero luego de la restauración.

22 La presencia de pigmentos a base de cobre, probablemente azurita o malaquita, mezclados con la laca roja para las sombras de la capa roja, o bien para las partes en sombra de las encarnaciones, corresponde a una determinada voluntad expresiva del pintor al darles a estas tintas una tonalidad oscura y cromática tan particular. Durante el análisis en XRF se investigó particularmente la evidencia de la presencia de cobre.



Figura 10. Reflectografía IR scanner.



Figura 11. Detalle radiográfico del rostro.

CARACTERIZACIÓN DE LOS ESTRATOS SUPERFICIALES A TRAVÉS DE LA ESPECTROGRAMASCOPIA EN INFRARROJO MEDIO

C. Miliani, B. Doherty, F. Rosi, B. G. Brunetti y A. Sgamellotti

Dentro de la batería de diagnósticos realizados para la restauración, se llevaron a cabo medidas no invasivas a través de espectrogramascopia en el infrarrojo transformada de Fourier (FTIR), cuyo objetivo era la caracterización de los estratos superficiales de la pintura. Los análisis se hicieron *in situ*, en los laboratorios de restauración del Opificio delle Pietre Dure, utilizando la instrumentación portátil FTIR de fibra óptica, suministrada al laboratorio MOLAB (SMAArt y CNR-ISTM),²³ interviniendo en todo momento durante la fase de definición del método de limpieza de la pintura. Los puntos de medida se indican en la figura 12.

El espectrofotómetro portátil (JASCO VIR 9500) utilizado en el presente trabajo se constituye por una fuente cerámica, un espectrómetro infrarrojo transformado en Fourier y un interferómetro de Michelson. La parte más delicada del instrumento es la sonda con forma de Y, constituida por fibras de calcogenuro que llevan la radiación desde el espectrofotómetro a la muestra y de la muestra al revelador MCT (mercurio cadmio

23 C. Miliani *et al.* "In Situ Noninvasive Study of Artworks: The MOLAB Multitechnique Approach", *Accounts of Chemical Research*, Vol. 43, Nº 6, 2010, pp. 728-738.

telurio). Las fibras permiten investigar una región espectral que va de los 6000 a los 900 cm^{-1} con una resolución espacial, determinada por su diámetro de casi 10 mm^2 . La sonda de las fibras ópticas se mantuvo normal respecto de la superficie de la pintura (geometría $0^\circ/0^\circ$) y a una distancia de pocos milímetros.

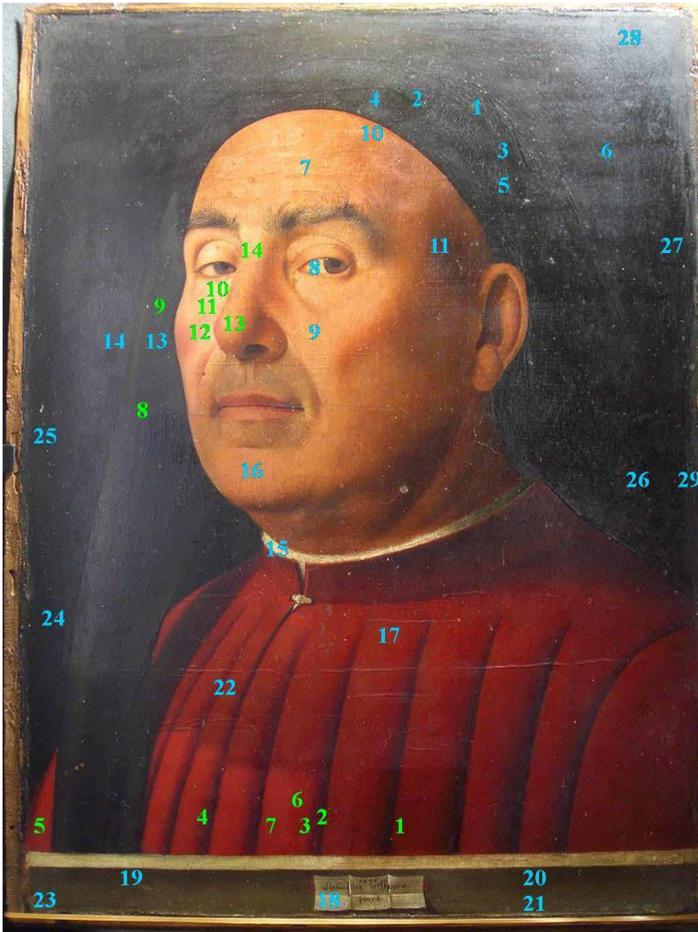


Figura 12. Puntos de medidas FTIR de fibras óptica: en azul, los correspondientes a la primera fase; en verde, los que corresponden a las pruebas de limpieza.

Los espectrogramas relevados durante la primera campaña de medidas con la superficie de la pintura en su estado de conservación, anterior a la restauración, evidencian la presencia de un complejo estrato de superposiciones que absorben gran parte de la radiación infrarroja, sin permitir el análisis del estrato pictórico. En todas las medidas tomadas se observa una señal de carbonilo éster muy expandido (de 1700 a 1750 cm^{-1}), con señales de grupos funcionales diferentes, probablemente tanto de terpenos como de lípidos, ambos oxidados. Las formas de la señal carbonílica cambian ligeramente de punto en punto, demostrando que la distribución de los diferentes componentes no es uniforme, como evidencian también las fotos de fluorescencia inducida por rayos UV.

La forma específica que se deriva de las vibraciones de extensión CH (entre 2830 y 2980 cm^{-1}) y la presencia de las respectivas bandas de combinación (entre 4580 y 4710 cm^{-1})²⁴ sugieren que los estratos superficiales contengan también cera, aunque no se pueda establecer si es natural o sintética. Las señales típicas de la cera están en todos los espectrogramas hechos antes de la limpieza, por lo tanto el material resulta distribuido por toda la superficie de la pintura; es necesario subrayar el hecho de que la técnica no brinda ninguna información sobre una eventual estratificación de los componentes identificados. Muchos de los espectrogramas presentan también una absorción, en razón de 1100 cm^{-1} de manera invertida, por causa del efecto de reflexión especular, esta señal puede remitirse a la presencia de sulfatos²⁵ depositados en la superficie de la atmósfera y luego probablemente retenidos con eficacia por la naturaleza adhesiva de los estratos de barniz. Entre los treinta espectrogramas relevados antes de la limpieza, solamente el Am_7, registrado en la frente del personaje retratado, muestra una señal de 1317 cm^{-1} , que identifica el oxalato de calcio. En la figura 13 se reportan, a modo de ejemplo, algunos espectrogramas tomados en la primera fase analítica. El estudio *in situ* durante la ejecución de las pruebas de limpieza en la parte inferior de la pintura, que corresponden al vestido rojo, permitió analizar la superficie, comparando la situación de prelimpieza con la de limpieza intermedia y limpieza más avanzada. En primer lugar, las medidas revelaron que por debajo del estrato de superposiciones con base de barnices terpénicas, lipídicas y cerosas hay un estrato consistente y uniforme de oxalato de calcio que no es removido por el test de limpieza efectuado con solvente (acetona). La señal del oxalato de calcio se manifiesta con una típica

24 M. Vagnini *et al.* "FT-NIR spectroscopy for non-invasive identification of natural polymers and resins in easel paintings", *Analytical Bioanalytical Chemistry*, Vol. 395, Nº 7, 2009, pp. 2107-2118.

25 F. Rosi *et al.* "On the Use of Overtone and Combination Bands for the Analysis of the CaSO₄-H₂O System by Mid-Infrared Reflection Spectroscopy", *Applied Spectroscopy*, Vol. 64, Nº 8, 2010, pp. 956-963.

banda derivativa de casi 1317 cm^{-1} , que se refiere al modo de extensión anti simétrico (O-C-O), que aparece evidente en las áreas parcialmente limpias, que crece en intensidad a medida que la limpieza está más avanzada (figura 14).

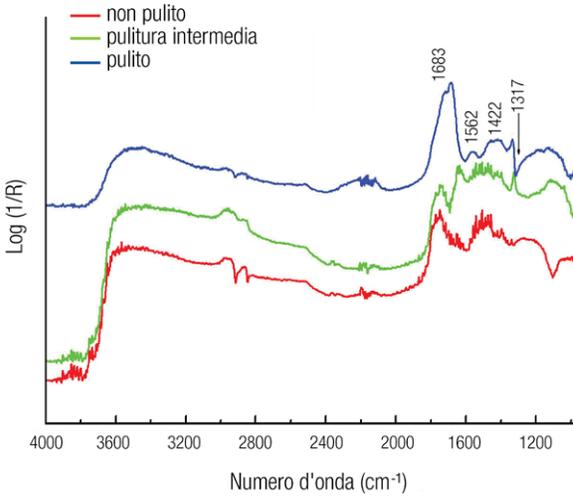


Figura 13. Espectros adquiridos durante la primera campaña de análisis, antes de la intervención de limpieza.

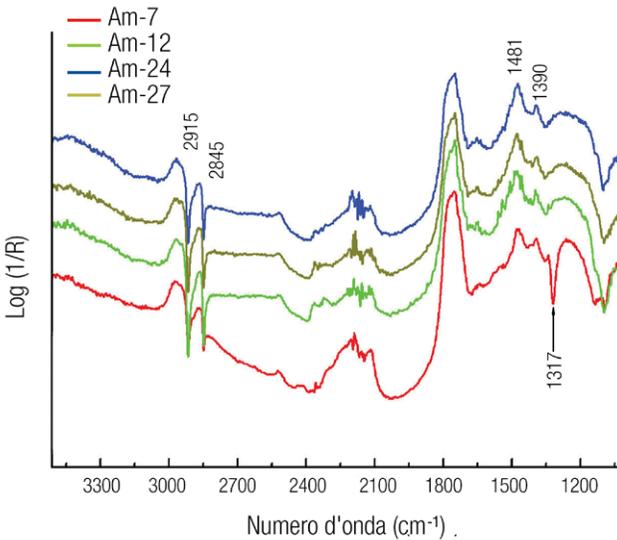


Figura 14. Espectros adquiridos en fase de ejecución de las pruebas de limpieza.

La observación de una pátina con base de oxalato de calcio subyacente a una serie de superposiciones de barnices probablemente no originales, sin embargo peculiar de la pintura de Antonello da Messina, no es un caso aislado. Situaciones similares se encontraron recientemente en pinturas sobre tabla o tela, relacionados con diferentes contextos, tanto históricos como de conservación, como la pintura *Pala Albergotti* de Vasari (conservado en Arezzo en la Iglesia de la Misericordia)²⁶ y el tríptico de Membling *Cristo circundado de ángeles*, conservado en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes en Bélgica,²⁷ estudiados por el MOLAB a través de la misma técnica espectroscópica. Posiblemente, se trata de una situación más bien común, que solamente hoy, gracias a la evolución de las capacidades analíticas de las técnicas no invasivas y microdestructivas, es posible que se trate de una situación más bien común, que solo hoy, gracias a la evolución de las capacidades analíticas de las técnicas no invasivas y micro destructivas, puede evidenciarse.²⁸

Es interesante notar que en algunos puntos de limpieza más avanzados, cuando los barnices externos se removieron completamente y el oxalato aparece muy evidente, se observan también señales relativas a una componente proteica ($1522, 1462 \text{ cm}^{-1}$), probablemente relacionada con el tratamiento de acabado que se degradó por oxidación a oxalato de calcio. La misma observación se hizo para las pinturas de Vasari y de Membling, en donde medidas microdestructivas (GC-MS, micro-FTIR, SEMEDS) de la pátina de oxalato evidenciaron la presencia de un componente proteico y de nitratos sulfatos y aluminosilicatos.

Sobre la base de los resultados derivados del estudio de pátinas de oxalato en obras sobre tabla y tela, se está desarrollando en los laboratorios CNR-ISTM y SMAArt de Perugia un experimento cuyo objetivo es el estudio del proceso de oxidación de materiales proteicos inducido por efectos ambientales (luz/temperatura) o catalizadores depositados sobre la superficie pictórica.²⁹

26 A. Daveri *et al.* "Studio dello stato di conservazione e dei materiali costitutivi con tecniche spettroscopiche non invasive". El ingenio y la Mano. Restaurar lo nunca restaurado editado por I. Droandri, Florencia 2009.

27 MOLAB informe de los usuarios: <http://www.eu-artech.org>.

28 K. Kahrim *et al.* "The application of in situ mid-FTIR fibre-optic reflectance spectroscopy and GC-MS analysis to monitor and evaluate painting cleaning", *Spectrochimica Acta Part A - Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, Vol. 74, Nº 5, 2009, pp. 1182-1188. N. Salvado *et al.* "Identification of reaction compounds in micrometric layers from gothic paintings using combined SR-XRD and SR-FTIR", *Talanta* Vol. 79, 2009, pp. 419-428.

29 Monico L. "Studio del processo di formazione di patine a ossalati su superfici pittoriche", *Tesi Specialistica in Scienze Chimiche*, 2009, Università degli Studi di Perugia.

INVESTIGACIÓN CON TOMOGRAFÍA AXIAL COMPUTADA (TAC) DE LA ESTRUCTURA DE MADERA Y DE LA SUPERFICIE PICTÓRICA

F. Seracini

El examen se hizo utilizando un Siemens Somatom Sensation 4, un tomógrafo *multislice*, espiral de altísima resolución.

Los parámetros de escaneo utilizados para el estudio de la pintura, se eligieron con el objetivo de obtener la máxima resolución posible y la mínima dosis de radiación, en base a la experiencia proveniente de los resultados de los distintos casos de estudio efectuados sobre obras de arte.

Para poder estudiar la estructura y la superficie pictórica en su entereza, se llevó a cabo un escaneo espiral de toda la pintura, utilizando los siguientes parámetros:

- tensión en el tubo de 120 kV;
- corriente de 60 mA;
- tiempo de rotación de 0,5 seg;
- espesor del corte de 0,5 mm;
- algoritmo de reconstrucción Ultra High resolution.

MEDIDAS DE PIXE DIFERENCIADAS Y MEDIDAS PIXE DE ESCANEO PARA EL ANÁLISIS DE LOS ESTRATOS PICTÓRICOS

N. Grassi, P. Bonanni, S. Calusi, L. Giuntini, P. A. Mandò, M. Massi
y A. Migliori

1. INTRODUCCIÓN

Las medidas con la técnica Particle Induced X-Ray Emission (PIXE)³⁰ se realizaron sobre la pintura con el objetivo de caracterizar la composición de los estratos pictóricos y determinar la secuencia, dando a la vez una contribución al estudio de los materiales y de la técnica artística utilizados por el autor.

Como es sabido, en la PIXE el objeto a analizar se usa como blanco de un haz de partículas cargadas y aceleradas (por lo general protones);

30 S. A. E. Johansson, J. L. Campbell y K. G. Malmqvist (eds.). *Particle Induced X-ray Emission (PIXE)*. Chichester, John Wiley & Sons Inc., 1995; P. A. Mandò. *PIXE (Particle-induced X-ray Emission)* in *Encyclopedia of Analytical Chemistry*. R. A. Meyers (ed.). Chichester, John Wiley & Sons Inc., 2000, pp. 12-708.

las informaciones sobre los elementos presentes se obtienen a través de la revelación de los rayos X, de energía característica, emitidos por los átomos del material enseguida a la interacción con las partículas del haz. La medida es del todo no invasiva y no destructiva:³¹ es posible trabajar con un *set up* de “haz externo”, o bien extraer el haz de protones del vacío a la atmósfera y mantener la pintura en el aire durante la medición; además para el análisis se utilizan haces que inciden a baja intensidad de corriente.

Las investigaciones sobre el *Retrato de desconocido* se efectuaron en el laboratorio LABEC³² del INFN, situado dentro del Polo Científico de la Universidad de Florencia, utilizando dos de las líneas de haz externo del acelerador Tandem: el canal de haz externo colimado por análisis con “puntos” y el microhaz externo para el escaneo de áreas seleccionadas.

Las medidas de “puntos” (con haces de diámetro de casi 0,5 mm) involucraron tanto a la técnica PIXE “standard”, llevada a cabo con una energía de protones sola en distintas áreas de la pintura para una primera caracterización de los distintos fondos, como la PIXE diferencial.³³ Esta última, que consiste en realizar sobre un mismo punto distintas secuencias de medidas PIXE con diferente energía de haz, permite obtener informaciones sobre la disposición en profundidad de los elementos, que pueden por lo tanto atribuirse a los distintos estratos utilizados por el haz (aprovechando el hecho de que partículas de energía distinta penetran en los materiales con profundidades distintas). Este tipo de medidas permitió también recabar, para muchos de los puntos analizados, una estimación del espesor local del estrato pictórico.

Para completar la caracterización del manto rojo, que muestra en los pliegues sombreados evidentes y zonas más oscuras, se realizaron también medidas PIXE a escaneo con un haz de protones de dimensiones inferiores (alrededor de 80 micrones de diámetro), extraído de la línea del micro haz externo. Con la instrumentación a disposición sobre esta línea de investigación es posible realizar el análisis composicional por “imaging” en vez de por “puntos”, llevando a cabo el escaneo de pequeñas áreas (hasta alcanzar distintos mm²) con haces de dimensiones reducidas (hasta alcanzar los 10 micrones). La modalidad de escaneo permite identificar los elementos presentes y al mismo tiempo ver cómo están distribuidos, dentro del área analizada, haciendo más inmediata y confiable la atribución de los distintos elementos a los materiales presentes en la obra.

31 Ž. Šmit (ed.). “Archaeometry with IBA and Related Methods”, *Nuclear Instruments & Methods in Physics Research B* Vol. 239, 2005.

32 P. A. Mandò. “INFN-LABEC—Nuclear Techniques for Cultural Heritage and Environmental Applications”, *Nuclear Physics News*, Vol. 19, Nº 1, 2009, p. 5.

33 P.A. Mandò *et al.* “Differential PIXE for investigating the layer structure of paintings”, *Nuclear Instruments & Methods in Physics Research B* Vol. 239, 2005, p. 71.

Luego de una breve descripción del *set up* experimental y de las condiciones de medida, se presentarán los resultados más significativos tanto para la PIXE diferencial como para la micro PIXE de escaneo. Para una descripción más detallada del *set up* utilizado y del análisis de los datos se remite a la publicación.³⁴

2. SET UP EXPERIMENTAL Y CONDICIONES DE MEDIDA

Para ambas líneas de haz utilizadas, el sistema de revelación PIXE está constituido por dos reveladores para rayos X que permiten identificar en conjunto todos los elementos, desde del sodio hasta los elementos más pesados (intervalo de energía de los rayos X entre 1 y 35 keV).

Sobre la línea de haz colimado, las medidas se efectuaron con haces de protones de diámetro de 0,5 mm y energía 2,9 MeV (valor sobre la superficie de la pintura) para la PIXE "standard"; para las secuencias de PIXE diferencial, la energía fue cambiada entre 0,8 y 5,4 MeV.

La intensidad de corriente del haz (en el orden de la decena de pA como máximo) y los tiempos breves de medida (alrededor de 200-300 s para la adquisición de un solo espectrograma) permitieron mantener a valores extremadamente bajos la densidad de carga fluida para cada punto analizado, garantizando así condiciones de medida de absoluta seguridad para la obra.

Las medidas sobre la línea de micro haz externo³⁵ fueron tomadas con un haz de protones de diámetro de 80 micrones y una energía de 3 MeV, con intensidad de corriente cercana a los 50 pA. El sistema de escaneo magnético del haz se utilizó para analizar áreas de 2 x 2 mm² sobre la superficie de la pintura (con tiempos de alrededor de 15 minutos para cada área en particular). El escaneo de áreas adyacentes permitió reconstruir la disposición de los elementos sobre áreas más extensas.

3. PRESENTACIÓN DE LOS RESULTADOS

3.1. Medidas PIXE diferenciadas "de puntos"

Como se ha dicho, las medidas PIXE de energía simple y las secuencias de PIXE diferenciales se realizaron en distintos puntos de la pintura para caracterizar fondos diferentes.

Los resultados más significativos se describen a continuación.

34 N. Grassi. "Differential and scanning-mode external PIXE for the analysis of the painting 'Ritratto Trivulzio' by Antonello da Messina", *Nuclear Instruments & Methods in Physics Research B* Vol. 267, 2009, p. 825.

35 L. Giuntini, M. Massi y S. Calusi. "The external scanning proton microprobe of Florence: a comprehensive description", *Nuclear Instruments & Methods en Physics Research A* Vol. 576, 2007, p. 266.

a) Los espectrogramas x relativos a las medidas en el gorro del hombre revelaron la presencia de un pigmento con base de cobre (probablemente azurita) con cantidades moderadas de plomo asociado a las zonas más claras (blanco de plomo como abrillantador).

b) También los espectrogramas obtenidos en las medidas sobre el fondo oscuro se caracterizan por la presencia casi exclusiva de cobre, en cantidades muy elevadas (también en este caso se lo puede adjudicar al uso de azurita). De las secuencias de PIXE diferenciales fue posible además identificar la presencia de una preparación con base de calcio (con las típicas impurezas de estroncio) por debajo del estrato pictórico con base de cobre. También se identificó calcio en el estrato más superficial, por encima del estrato pictórico (resultado que se condice con la identificación de oxalato de calcio sobre la superficie a través de las medidas FTIR efectuadas sobre la obra).

Estas informaciones pueden obtenerse, por ejemplo, por la secuencia de espectrogramas de PIXE diferenciales, obtenidos con distintas energías de haz incidente sobre un mismo spot: además de la presencia del pico de cobre, se notan también los picos de calcio y estroncio, con intensidades relativas que varían al disminuir la energía del haz. En particular, al disminuir la energía del haz incidente (o bien al disminuir el espesor investigado del haz) el pico del estroncio disminuye hasta desaparecer; también el pico del calcio muestra una fuerte disminución (no obstante permanezca como contribución también en el espectrograma de energía más baja, o bien en el estrato más superficial investigado). Esto sucede en especial en el pasaje entre los espectrogramas de 2,3 MeV y 1,8 MeV: evidentemente con esta última energía los protones ya no son capaces de alcanzar el estrato más profundo, que contiene estroncio y calcio.

El análisis cuantitativo de los espectrogramas (necesario para “pasar” cada espectrograma por el valor de la energía del haz, que influye de manera diferente sobre la producción de los rayos X de los varios elementos) permite confirmar la atribución de los elementos a los varios estratos, como sugerido por el análisis cualitativo (para detalles y resultados del análisis cuantitativo ver nota 35). Sobre la base de cálculos de los espesores investigados por los protones a distintas energías, fue posible también dar una estimación del espesor local del estrato pictórico con base de cobre, del que se obtuvo valores entre los 30 y los 45 micrones, según los puntos.

La presencia de una pequeña cantidad de hierro no es significativa para la caracterización de las áreas analizadas. Efectivamente, ese elemento se identificó en todas las áreas analizadas, siempre en cantidades similares. Por lo tanto, se puede aventurar una hipótesis sobre su presencia como impureza en el aglutinante o en los estratos preparatorios o debido

a un agregado intencional de pequeñas cantidades de tierra en los estratos pictóricos o en las imprimaciones.

c) Las medidas sobre el botón del manto evidenciaron la utilización de un pigmento con base de plomo, extendido sobre un estrato de cinabrio (HgS, identificado a través del mercurio) usado para realizar el manto rojo. Fueron aquí también las medidas PIXE diferenciales las que revelaron, de manera totalmente no invasiva, la presencia de mercurio por debajo del plomo (se reenvía a la publicación de la nota 35 para los datos experimentales).

d) Como se ha anticipado, el cinabrio (identificado a través del mercurio) es el pigmento principal utilizado para el manto rojo. Las medidas PIXE de “puntos” no fueron, sin embargo, suficientes para una caracterización completa de la superficie pictórica en estas áreas.

3.2. Medidas PIXE de escaneo

La necesidad de medidas de escaneo utilizando una mayor resolución espacial para la caracterización de algunas áreas del manto rojo (que presenta pliegues más oscuros y sombreados) la dictó la naturaleza de la superficie en estas zonas, altamente heterogénea y caracterizada por la presencia de manchitas de color rojo más oscuro y dimensión submilimétrica. La utilización de un haz de dimensiones reducidas y de “imaging” permitió relacionar correctamente entre ellos los varios elementos y asociarlos a los detalles visibles sobre la superficie de la pintura, y también permitió la formulación de hipótesis sobre los materiales y sobre las técnicas utilizadas.

Para ilustrar los resultados obtenidos, se remiten los datos relativos a una de las áreas escaneadas en la zona de las manchitas (sombreado). La distribución espacial de los rayos X de aluminio, potasio y mercurio + azufre en comparación con la imagen óptica del área analizada. El pico “mercurio + azufre” de energía de casi 2,2 keV comprende tanto algunos rayos X del mercurio (líneas M) como los de azufre, ambos presentes de todos modos, en este caso, en el mismo pigmento, el cinabrio.

De la comparación de las cuatro imágenes, es evidente cómo aluminio y potasio se relacionan con las manchitas oscuras, mientras, en cambio, los rayos X de mercurio + azufre muestran una presencia más débil en estas áreas. Estas evidencias sugieren que las manchas que contienen aluminio y potasio están presentes en un estrato más superficial, distribuido irregularmente por encima del estrato de cinabrio. Localmente, donde está presente ese estrato superficial, los rayos X provenientes del estrato subyacente de cinabrio sufren efectos de absorción y atenuación.

La comparación entre la distribución de los rayos X de energía diferente característicos del mercurio (rayos X de 2,2 keV y rayos X de 10 keV,

estos últimos provenientes también de profundidades mayores a causa de su energía mayor) brinda la información ulterior de que se trata de manchas muy sutiles. Efectivamente, la distribución de los rayos X de 10 keV (las llamadas líneas L, por lo general menos “molestadas” por la presencia de estratos superficiales) no se modifica por la presencia de las manchas. Esto se nota por ejemplo en la figura 6, en donde, junto a las otras imágenes, se muestra también el mapa de las líneas L del mercurio para una subárea del área mostrada en la figura 5 (en particular, para la porción inferior). Aquí, en lugar de reconocer la distribución de las manchitas, se observan tiras paralelas, que indican un espesor diferente al del estrato pictórico y que evidentemente corresponden a las pinceladas hechas por el artista.

De los resultados obtenidos, parece razonable hacer una hipótesis sobre la presencia de un estrato superficial sutil, de laca roja, identificado a través del aluminio y del potasio, característicos del mordiente utilizado típicamente, la alúmina (el pigmento orgánico no puede ser identificado con la PIXE). Ese estrato no es homogéneo, sino que está compuesto por “minúsculas” manchas (¿tal vez a causa de un efecto de “secado” sucesivo a la preparación?), extendido por encima de un estrato uniforme de cinabrio.

También en la zona de los pliegues aparece evidente de las medidas que el cinabrio está presente en un estrato subyacente respecto del potasio. Aquí el estrato superficial resulta decididamente más espeso, ya que también la distribución de los rayos X más enérgicos del mercurio es afectada. Probablemente para la realización de los pliegues se elaboró un estrato posterior, realizado con un pigmento orgánico (hipótesis sugerida por el hecho de que las medidas PIXE no revelan elementos adicionales).

Un último dato obtenido por el análisis de escaneo respecto de la naturaleza del estrato preparatorio. Las sutiles líneas horizontales evidenciadas en la imagen óptica corresponden, en los mapas de los rayos X, a una concentración más alta de calcio y una más baja de mercurio (en la figura se muestra el mapa de los rayos X del mercurio de energía 10 keV). Evidentemente se trata de “micro fisuras” del estrato pictórico, que dejan entrever el calcio que proviene de la preparación subyacente.

INVESTIGACIONES ÓPTICAS: ANÁLISIS MULTIESPECTRAL VIS, TOMOGRAFÍA ÓPTICA COHERENTE Y RELEVO TRIDIMENSIONAL

Las técnicas ópticas ocupan un lugar importante en el diagnóstico de una obra pictórica gracias a su eficacia y también al hecho de ser no invasivas, requisito de gran importancia dado el particular sector aplicativo. A diferencia de cuanto sucede en el análisis de una obra de arte mediante

técnicas llamadas no destructivas, que en realidad requieren a menudo extracción y consecuentemente la pérdida de muestras de material, la investigación óptica contempla que durante la medición la obra no se toca en ningún modo: la interacción ocurre a través de la radiación electromagnética en la región espectrográfica que varía del infrarrojo cercano (NIR) al ultravioleta (UV), con intensidades tales que no dañan al objeto.

Según las características espectrográficas de la radiación utilizada, las diferentes técnicas permiten varios tipos de análisis: desde observaciones meramente cualitativas a otras capaces de discriminar y, en muchos casos, identificar la naturaleza de los pigmentos utilizados en las pinturas o también mostrar particulares escondidos por el estrato pictórico como el dibujo preparatorio y los "pentimenti". Las informaciones que se obtienen son, por lo tanto, diferentes de las que se puede tener con la simple vista y complementarias entre ellas. Contribuyen a un conocimiento más profundo de la obra: por ejemplo es posible evaluar el estado de conservación de una pintura mediante radiación UV, obtener informaciones sobre su composición y sobre su historia a través de radiaciones visibles (VIS), y por último develar las fases de su realización y posibles intervenciones de restauración anteriores con radiación NIR. Todo esto reviste una importancia extraordinaria tanto para lo que respecta al análisis del estado de conservación de la obra como a los fines para una memoria histórica y un posible archivo.

Son muchas ya las técnicas ópticas que forman parte del diagnóstico de rutina que se lleva a cabo sobre pinturas: entre estas, la reflectografía infrarroja³⁶ y la fluorescencia ultravioleta³⁷ son las más conocidas. A menudo estas técnicas se unen por el hecho de que ambas son técnicas analíticas con imágenes: el resultado de la medida mantiene el aspecto del objeto investigado, ayudando a la legibilidad de los resultados y facilitando la comparación, y de este modo ofrece sorprendentes posibilidades de diagnóstico y de estudio de las obras de arte.

Las técnicas ópticas para el relevamiento tridimensional, tradicionalmente utilizadas para el relevamiento arquitectónico y de estatuas, rara vez fueron aplicadas al diagnóstico de pinturas, aunque recientemente y, sobre todo, como consecuencia de la evolución de la instrumentación de alta resolución basada en la tecnología láser, se creó un gran interés por la medida de la forma de las superficies pictóricas. Las informaciones que se pueden obtener de una medida tal son múltiples y hacen más completo

36 J. R. J. van Asperen de Boer. "Infrared reflectography: a Method for the Examination of Paintings", *Applied Optics*, 7(9), 1968, pp. 1711-1714.

37 A. Aldrovandi y M. Picollo. "Indagini in fluorescenza UV", en: *Metodi di documentazione e indagini non invasive sui dipinti*. 2001.

el análisis de una pintura. El relevamiento tridimensional de la superficie pictórica puede efectivamente utilizarse para la medir pequeños defectos, para evaluar la importancia de los levantamientos del estrato pictórico, para discriminar entre *craquelure* real o falsa (pintada), para monitorear las deformaciones del soporte, para documentar el estado de conservación del cuadro o las varias intervenciones de restauración, etc. El dato tridimensional a menudo brinda informaciones muy útiles en la interpretación de los resultados de otras investigaciones, imposible de obtener mediante las técnicas tradicionales como la fotografía con luz rasante.

La pintura *Retrato Trivulzio* de Antonello da Messina, objeto de este estudio, se analizó con las siguientes técnicas ópticas. Ya que antes de la restauración la pintura presentaba una cromaticidad alterada por la presencia de una pátina superficial amarillenta que fue removida durante la fase de limpieza, para monitorear las variaciones de color durante las distintas fases del proceso de limpieza, se adquirió una imagen de toda la superficie de la pintura con un dispositivo multiespectral *vis* de escaneo, que permite una caracterización espectrográfica y colorimétrica de la superficie. Se midió antes de comenzar la restauración y enseguida después de cada una de las pruebas de limpieza. El análisis multiespectral fue acompañado tanto con medidas estratigráficas sobre áreas seleccionadas mediante una Tomografía Óptica Coherente (OCT, Optical Coherence Tomography), a fin de monitorear el espesor del barniz durante las distintas fases de la limpieza, como del relevamiento tridimensional de toda la superficie para poner en evidencia las características estructurales y para estudiar algunos detalles considerados representativos del estado de conservación de la pintura.

1. ANÁLISIS MULTIESPECTRAL VIS MEDIANTE UN DISPOSITIVO DE ESCANEO

R. Fontana, M. Mastroianni, E. Pampaloni y L. Pezzati

Recientemente, el *imaging* multiespectral en las regiones espectrográficas de lo visible y del infrarrojo cercano se convirtió en un instrumento importante para el diagnóstico de las superficies pintadas.³⁸ El análisis de una

38 H. Maitre *et al.* "Spectrophotometric image analysis of fine art paintings, Proceedings IS&T and SID Fourth Colour Imaging Conference", 1996, pp. 50-53; y J. E. Farrel *et al.* "Estimating Spectral Reflectances of digital images of Art. Proceedings of International Symposium on Multispectral Imaging and Color Reproduction for Digital Archives", 1999, pp. 58-64; y S. Bruni *et al.* "Field and laboratory spectroscopic methods for the identification of pigments in a northern Italian eleventh century fresco cycle", *Appl. Spec.*, 56(7), 2002, pp. 827-833; y S. Baronti *et al.* "Multispectral imaging system for the mapping of pigments in works of art by use of principal component analysis", *App. Opt.*, 37(8), 1998,

superficie pintada a través de radiación vis, en el intervalo espectrográfico comprendido entre 380 y 780 nm, permite una caracterización del estrato pictórico a través de la medición del factor de refracción espectral: este brinda información sobre los materiales que componen la superficie pintada y puede utilizarse para la documentación digital o para el monitoreo del estado de conservación de la obra de arte.

La técnica multispectral consiste en la adquisición de la radiación extendida de la superficie examinada en bandas espectrográficas estrechas, como máximo una decena de nm. El *output* de la medida es, por lo tanto, un *set* de imágenes monocromáticas, una para cada longitud de onda, que constituye una medida del espectro de reflectancia de la pintura, punto por punto de su superficie. Luego de una calibración oportuna, se obtiene el factor de refracción espectral que es una cantidad independiente tanto de la fuente como del sistema de revelado, pero solo depende de la geometría de iluminación/revelado (o sea el ángulo entre fuente y revelador).

La mayor parte de los dispositivos multispectrales para la adquisición de imágenes utiliza sensores extendidos (Vidicon,³⁹ cámaras CCD)⁴⁰ oportunamente acoplados a sistemas para la selección de la longitud de onda (filtros, sistemas de dispersión, etc.). Estos sistemas son afectados por problemáticas ligadas al área extendida del sensor y a la inevitable presencia de un objetivo y, cuando están presentes, al espesor y a la orientación de los filtros utilizados para la selección de la longitud de onda. En estos casos son necesarias, entonces, correcciones para la distorsión geométrica y de perspectiva y la calibración para la iluminación no uniforme. En el caso de las pinturas de grandes dimensiones, ya que

pp. 1299-1309; y D. Saunders y J. Cupitt. "Image processing at the National Gallery: The VASARI project", *National Gallery Technical Bulletin* 14, 1993, pp. 72-85; y P. Cotte y M. Dupouy. "Crisatel High Resolution Multispectral System. Proceedings of PICS03 The Digital Photography Conference", 6, 2003, pp. 161-165; y D. Anglos, C. Balas y C. Fotakis. "Laser spectroscopic and optical imaging techniques in chemical and structural diagnostic of painted artwork", *American laboratory*, 31, 1999, pp. 60-67; y C. Balas. "An imaging method and apparatus for the non destructive analysis of paintings and monuments. International Patent App. PCT/GRO0/00039"; y G. Antonioli *et al.* "Spectrophotometric scanner for imaging of paintings and other work of art. CGIV2004-Proceedings of Second European Conference on Colour in Graphics, Imaging and Vision", 2004, pp. 219-224.

39 Farrel J. E *et al.* "Estimating Spectral Reflectances of digital images of Art", en: *Proceedings of International Symposium on Multispectral Imaging and Color Reproduction for Digital Archives*, 1999, pp. 58-64.

40 Bruni S, Cariati F, Consolandi, L. Galli A, Guglielmi V, Ludwig N, Milazzo M. Field and laboratory spectroscopic methods for the identification of pigments in a northern Italian eleventh century fresco cycle. *Appl. Spec.* 2002; 56(7): pp. 827-833; y Baronti S., Casini A., Lotti F., Porcinai S., Multispectral imaging system for the mapping of pigments in works of art by use of principal component analysis. *App. Opt.* 1998; 37(8): 1299-1309; y D. Saunders y J. Cupitt. "Image processing at the National Gallery: The VASARI project", *National Gallery Technical Bulletin* 14, 1993, pp. 72-85.

la resolución espacial está ligada al área de medida, es necesario adquirir numerosas subimágenes que luego deben recomponerse en mosaico.

Para superar todos los problemas que conlleva la utilización de sensores extendidos, el análisis multiespectral se efectuó mediante un dispositivo de escaneo basado en un sensor solo. El instrumento debe considerarse como una evolución del escáner para reflectografía IR-color desarrollado en el Instituto Nacional de Óptica en los años 1990⁴¹ que adquiere el reflectograma en la región NIR desde 900 a 1700 nm y tres imágenes R, G, B que permiten producir la imagen a color de la pintura. El nuevo dispositivo multiespectral adquiere 32 imágenes de las que 31 están en la región del VIS desde 380 a 780 nm y una en el NIR a 800 nm. Un *upgrade* posterior del instrumento consiste en el agregado de 14 bandas en el NIR hasta 2300 nm.⁴²

1.1. ESCÁNER MULTIESPECTRAL VIS

El dispositivo empleado para el análisis multiespectral de la pintura está constituido por un sistema de traslaciones XY que movilizan el sistema de iluminación y también la óptica de recolección, minimizando de este modo el calentamiento de la pintura. Que se configuran a 45°/0° de acuerdo con las sugerencias de la CIE para medidas de reflectancia⁴³ y compatible con el sistema de escaneo. La óptica de recolección focaliza la radiación difundida por la pintura sobre la terminación de una fibra multimodal (diámetro del núcleo 200 micrones, diámetro del revestimiento 250 micrones) que conduce esa radiación al sistema de revelado. La óptica es un sistema catóptrico constituido por dos espejos esféricos asomados que, por lo tanto, no presenta aberración cromática, defecto del que son afectados, de diferente manera, todos los sistemas ópticos que emplean lentes. Efectivamente, cuando la radiación policromática atraviesa un medio óptico (objetivo, lente, vidrio, etc.), los componentes con longitud de onda más corta (azul) se refractan mayoritariamente, creando una dispersión de la imagen sobre el plano focal. Esto se traduce en la formación de imágenes que en los bordes presentan alones de color (rojos por una parte y azul por la otra, en cuanto el rojo y el azul están en los dos extremos del espectro de la luz visible y son, por lo tanto, los colores por los que la diferencia de refracción es mayor). La óptica de recolección trabaja a una

41 R. Fontana *et al.* "New high resolution IR-colour reflectography scanner for painting diagnosis. SPIE", *Optical Metrology for Arts and Multimedia* 5146, 2003, pp. 108-115.

42 C. Daffara *et al.* "Scanning Multispectral IR Reflectography SMIRR: an advanced tool for art diagnostics", *Accounts of Chemical Research*, Vol. 43, Nº 6, 2010, pp. 847-856.

43 CIE. "Radiometric and photometric characteristics of materials and their measurement2, *CIE Technical Report* 38, Wien, 1977.

distancia de puesta en foco de casi 12 cm y tiene aumento unitario; por lo tanto el área de medida tiene las mismas dimensiones que la sección de la fibra.

El sistema de iluminación se compone de dos lámparas alógenas estabilizadas con corriente que iluminan un disco de casi 5 cm de diámetro respecto de la distancia de trabajo de la óptica. Estas están abastecidas con un retro reflector dicróico que transmite al revés la mayor parte de la radiación IR de manera tal de minimizar el calentamiento del cuadro. La divergencia del haz es de 10° , respecto de las específicas CIE para la geometría de medida elegida.

El sistema de revelado es un fotomultiplicador multiánodo cuyos 32 elementos son acompañados por filtros interferenciales de longitud 10 nm y están espaciados entre 10 o 20 nm, de manera tal de cubrir todo el intervalo espectral VIS 380-780 nm.

El sistema está controlado con un calculador y los parámetros de medida pueden impostarse dependiendo de las características cromáticas de la superficie. El instrumento permite medir un área máxima de 1 m^2 con una distancia de muestreo de 250 micrones en ambas direcciones del escaneo y devuelve un set de imágenes monocromáticas de 12 bit.

1.2. MEDIDA DE REFLECTANCIA DE LA SUPERFICIE

Se efectuó la adquisición multispectral en 32 bandas (380 nm-800 nm) para una caracterización espectral y colorimétrica de la superficie que permitió el monitoreo de la variación de los espectros de reflectancia y de las coordenadas de color en las varias fases del proceso de limpieza. Esa medición, realizada sobre toda la pintura, precedió el inicio de la restauración (T_0 , octubre de 2005) y se repitió en dos momentos diferentes (T_1 , noviembre de 2005, y T_2 , febrero de 2006).

Para monitorear la variación del color de la encarnación durante las varias fases de la limpieza, el factor de refracción espectral se colocó sobre una misma zona del rostro en los tres momentos de medición. Se seleccionaron dos regiones de interés, (ROI, Region Of Interest), sobre el rostro del hombre: una sobre el moflete derecho (ROI1) y la otra sobre la frente (ROI2). Para ambas áreas y para cada uno de los tiempos de medición se colocó el factor de refracción espectral medio. Como podemos ver en los gráficos, antes de la limpieza (tiempo T_0) los espectros relativos a las dos ROI tienen sustancialmente el mismo dibujo (curva fucsia). Luego de la remoción de la pátina (tiempo T_2), que produce un efecto de achatamiento del color, se diferencian (curva amarilla) dejando en evidencia el contraste cromático original de las dos regiones. Se efectuaron además tres pruebas de limpieza, correspondientes a distintas fases en diferentes tiempos, de manera tal de poder

analizarlas también mediante el aparato OCT (ver párr. 2) que necesitó que se corriera la pintura, y también ellas fueron caracterizadas espectralmente. Esas pruebas de limpieza se efectuaron en la parte inferior de la pintura, en la zona que comprende el vestido del hombre. Ya que esa región es extensa y de color más bien uniforme, se identificaron 3 áreas que a simple vista parecerían iguales (zonas rojizas entre los pliegues) y sobre cada una de ellas se calculó el factor de reflexión espectral medio que efectivamente resultó ser el mismo, dentro de los límites del error experimental. Sobre estas áreas con características espectrales homogéneas se realizó la intervención de limpieza que definió las tres zonas de interés (ROI1, ROI2, ROI3), sobre las que se hizo también la medición mediante OCT. Se ve las tres áreas antes y después de las pruebas de limpieza junto a una imagen de fluorescencia de la misma área que pone en evidencia las zonas tratadas.

Para cada área de medición se calculó nuevamente el factor de refracción espectral medio. Existen relaciones entre los espectros correspondientes a las tres áreas, calculados longitud de onda por longitud de onda. El cálculo de la relación entre factores de refracción espectral correspondientes a diferentes niveles de limpieza sirve para hacer una evaluación cuantitativa del proceso de limpieza, típicamente encargado a la experiencia, al sentido crítico y a la percepción visual del restaurador. El efecto de la limpieza correspondiente a la ROI2, descrito por la relación ROI2/ROI1, es el de remarcar, en su mayoría, las longitudes de onda desde 380 nm a 590 nm respecto del resto. El paso sucesivo, descrito por la relación ROI3/ROI2, describe un funcionamiento casi complementario al precedente porque exalta las longitudes de onda comprendidas entre 590 nm y 800 nm. El efecto total de la limpieza, descrito por la relación ROI3/ROI1, resulta en un incremento de la luminancia en todas las longitudes de onda, reconducibles a la interpretación del barniz como una pátina superficial de refracción constante. El resultado puede considerarse como una confirmación científica de una percepción subjetiva que hace que el restaurador considere terminado el proceso de limpieza cuando el color aparece ante sus ojos más brillante respecto de antes de la limpieza. Además de esto, la caracterización espectral de una pintura permite monitorear los efectos del trabajo del restaurador durante todo el proceso de limpieza, y da una evaluación cuantitativa y, por ende, objetiva.

Para hacer una evaluación objetiva de las diferencias de color para las dos áreas limpias (ROI2, ROI3) se calculó el ΔE en el espacio colorimétrico CIELab respecto del espectro correspondiente a la ROI1. El cálculo colorimétrico se efectuó siguiendo las normas CIE y escogiendo como iluminador standard el iluminador D65 y como observador standard el observador 1931. De acuerdo con las convenciones acerca de las diferencias cromáticas, a una diferencia de color visible se le asoció un ΔE entre

3 y 6, mientras a una diferencia consistente de color se le asoció un ΔE entre 3 y 12. Para las dos áreas en cuestión los valores de ΔE resultan ser $\Delta E_{ROI2/ROI1} = 5,13$ y $\Delta E_{ROI3/ROI1} = 9,01$, valor numérico que confirma la percepción visual: el restaurador se considera satisfecho cuando el color del objeto cambió considerablemente.

2. MONITOREO DEL PROCESO DE LIMPIEZA MEDIANTE TOMOGRAFÍA ÓPTICA COHERENTE (OCT)

R. Fontana, M. Mastroianni y M. Materazzi

La limpieza de las superficies pintadas es una de las fases más importantes y controvertidas del proceso de restauración de una obra de arte: se trata, efectivamente, de un proceso irreversible que comporta una serie de operaciones que anulan la estética y determinan la pérdida de informaciones originales de la pintura. Por esto, cualquier tipo de análisis que permita adquirir un conocimiento profundo de los materiales que componen la obra es deseable. La limpieza de una pintura prevé la remoción, total o parcial, del estrato superficial de barniz que reviste la capa pictórica y que, debido a la exposición a radiación ultravioleta y a agentes atmosféricos, por la deposición de polvillo y en general por las alteraciones físico-químicas sufridas en el tiempo, tiende a hacerse una pátina opaca y amarillenta que altera la percepción de la policromía de la pintura, a menudo comprometiendo la integridad. La posibilidad de monitorear el espesor del estrato de barniz de una pintura durante y después de la restauración representa un método eficaz de control de su buen logro.

Hasta hoy, la única técnica que permite la medida del espesor del barniz es la estratigrafía que comporta, sin embargo, una microextracción que por lo general se hace en zonas marginales, en los bordes de la pintura, que no siempre son representativas de la situación entera de la pintura. Se consideró posible aplicar la OCT para evaluar de manera no invasiva el espesor del barniz, ya que los materiales pictóricos antiguos tienen una gran semejanza de composición con algunos tejidos humanos, siendo de origen orgánico y principalmente compuestos de agua. La utilización de esta técnica, efectivamente, está muy consolidada en el ámbito biomedicinal para medidas *in vivo*, garantizando la seguridad absoluta de la muestra.⁴⁴ Por este motivo, restauradores y conservadores pueden obtener ventajas por las posibilidades que ofrecen las técnicas de análisis como la OCT.

44 D. Huang *et al.* "Optical coherence tomography", *Science* Vol. 254, 1991, p. 1178; y S. A. Boppart *et al.* "High-resolution optical coherence tomography-guided laser ablation of surgical tissue", *Journal of Surgical Research* Vol. 82, 1999, p. 275; y X. Clivaz *et al.* "High-resolution reflectometry in biological tissues", *Optics Letters* Vol. 17, 1992, pp. 1-4.

2.1. APARATO INSTRUMENTAL PARA TOMOGRAFÍA ÓPTICA COHERENTE

El aparato para OCT se basa en un interferómetro de tipo Michelson de fibra óptica: la radiación emanada por la fuente está separada por un divisor de haz de fibra óptica y enviada a los brazos del interferómetro (brazo de referencia y brazo de muestra). Las reflexiones provenientes del brazo de referencia, sobre el que está montado un espejo, y las generadas dentro de la muestra se vuelven a combinar por el divisor de haz y enviadas al revelador. La interferencia tiene lugar cuando las longitudes de los caminos ópticos difieren por menos de la longitud de coherencia de la radiación y la posición del espejo sobre el brazo de referencia determina así la profundidad de la superficie, dentro de la muestra, de la que proviene la radiación difusa. Efectuando el escaneo a lo largo del brazo de referencia, se introduce una dilación a lo largo del camino óptico de la luz y se establece el intervalo de penetración del escaneo, adquiriendo las reflexiones en profundidad de la muestra. El escaneo del haz en dirección transversal (a lo largo de la muestra) se efectúa moviendo el lente que focaliza el haz que sale del brazo de la muestra y determina la línea de interés de la que se obtendrá el perfil estratigráfico.

El prototipo realizado utiliza una fuente de banda ancha constituida por dos diodos súper luminiscentes acoplados, con una longitud de onda central igual a 1550 nm, FWHM de casi 100 nm, potencia máxima de 5 mW y salida acoplada en fibra. Para evitar que la radiación retro reflejada por los dos brazos del interferómetro vuelva sobre la fuente, se puso un aislante óptico con la función de transmitir la radiación en una dirección y bloquearla en la otra. El acoplador óptico tiene una configuración de trabajo 2×2 con una relación de acoplamiento de 50/50. La radiación que sale de una derivación del acoplador está focalizada sobre la muestra a través de una lente focal de 25 mm y la compensación sobre la derivación de referencia se obtiene mediante una lente idéntica y un filtro neutro. El revelador es un fotodiodo InGaAs a alta velocidad, cuya área sensible tiene un diámetro igual a 100 μm , con sensibilidad espectral entre 800 nm y 1700 nm y un pico en la zona de interés y corriente de oscuridad <1 nA. El sistema de escaneo de los dos brazos del interferómetro está compuesto por dos traslaciones motorizadas que permiten un escaneo continuo máxima de casi 100 mm de alta resolución (0,1 μm).

La señal de interferencia se visualiza en un osciloscopio en interface con la computadora, programada oportunamente para obtener el valor medio (obteniendo, de este modo, una señal oscilante alrededor del cero), calcular el valor absoluto y la involución mediante *smoothing* sobre puntos adyacentes, que corresponden a eliminar las oscilaciones veloces,

o sea aplicar un filtro bajo. Las imágenes bidimensionales en la escala del gris de la refracción de la muestra analizada se obtienen con nuevos escaneos axiales adyacentes. El sistema no es fácilmente transportable, dada la extrema criticidad de la alineación de los componentes ópticos, y para esto fue necesario mover el cuadro.

2.2. MEDIDA DEL ESPESOR DEL BARNIZ

Por lo dicho en el párrafo 1.2, la medida a través de Tomografía Óptica Coherente se efectuó sobre tres ROI, correspondiente a los distintos niveles de limpieza experimentados por el restaurador en la zona del vestido, para cuantificar el adelgazamiento del barniz en las distintas fases. La señal interferométrica se adquirió en estas 3 zonas para corrimientos laterales del brazo muestra de casi 3 mm a intervalos de 5 μm (distancia entre los puntos medidos a lo largo de un perfil), para un escaneo transversal completo de casi 1 cm. La profundidad del escaneo, determinada por el desplazamiento del brazo de referencia, se impuso 350 μm de manera tal de comprender el espesor entero del barniz. La señal adquirida se elaboró por medio de un software desarrollado especialmente, que da una matriz que representa el mapa de la refracción en función de la profundidad, para cada posición lateral de la muestra. La imagen de la señal interferométrica muestra el modo en que el espesor del barniz varía al variar las tres pruebas de limpieza: pasa de un valor de casi 70 micrones en la ROI1 a un valor de casi 25-30 micrones en la ROI3.

3. RELEVO TRIDIMENSIONAL MEDIANTE MICROPROFILOMETRÍA CONOSCÓPICA DE ESCaneo

R. Fontana, E. Pampaloni y P. Pingi

El conocimiento de la forma de una obra de arte representa un elemento importante para su estudio y para su conservación. La caracterización de la forma constituye, efectivamente, una contribución valiosísima al análisis del estado de conservación de una obra, a su archivo y documentación, al control de su evolución en el tiempo y a la proyección y realización de eventuales intervenciones de restauración.

La elevada resolución y el cuidado característicos de la mayor parte de las técnicas ópticas hacen que sea significativo incluso el relevo tridimensional de una pintura, o sea de un objeto cuya tridimensionalidad no es tan evidente como en el caso de estatuas o partes arquitectónicas, que es una aplicación reciente pero importante en el campo del diagnóstico para

los bienes culturales.⁴⁵ Las técnicas tradicionales como la fotografía con luz rasante ofrecen una reproducción de la situación de conservación de la superficie de la obra que no es ni medible ni evaluable, dependiendo de factores variables y subjetivos como, por ejemplo, la dirección de incidencia de la fuente de iluminación, el ángulo de toma, las distorsiones geométricas del objetivo, la no perfecta reproducibilidad del proceso fotográfico de desarrollo e impresión. El relevo cuantitativo de la forma de una superficie pictórica puede, en cambio, ser útilmente empleado para distintos fines, tanto conservativos como cognoscitivos. Su utilidad varía desde el análisis de los detalles más minuciosos como la medición de los diferentes espesores en las extensiones de color y la discriminación entre *craquelure* real o pintada, a la medida de los efectos de la interferencia entre las telas empleadas para el recubierto, desde la medida de las dimensiones de las lagunas en la capa pictórica, a la documentación de los levantamientos de color, desde las deformaciones del soporte, etc. La investigación tridimensional de una superficie pintada constituye no solo una premisa importante para una correcta intervención de restauración y para la adquisición de informaciones con fines de estudio histórico y conservativo, sino, a la vez, una suerte de contenedor que permite tener siempre la percepción exacta de la posición real del punto o del área examinados. El modelo 3D, realizado a partir de la medida de la forma de un objeto, puede efectivamente ser utilizado para referenciar⁴⁶ los datos provenientes de otras investigaciones diagnósticas, permitiendo una comparación inmediata.

Para el análisis de los detalles más minuciosos de las superficies pictóricas se pueden utilizar muy bien las técnicas interferométricas, que se caracterizan por una resolución y un cuidado elevados, delante de una notable complejidad y sensibilidad a las vibraciones. Para el análisis de la superficie se utilizó la microprofilometría conoscópica de escaneo, un dispositivo basado en una sonda de tipo interferométrico que tiene la ventaja de ser menos sensible a las vibraciones respecto de las técnicas tradicionales y es poco sensible a las variaciones de contraste, característica esta que la hace particularmente apta para el relieve de superficies policromadas como las pinturas.

3.1. MICROPROFILOMETRÍA CONOSCÓPICO DE ESCANEO

La sonda conoscópica es sustancialmente una cámara de video, en cuyo interior, entre el objetivo y el sensor, se encuentra el llamado módulo

45 R. Fontana *et al.* "Ancora sulla 'Madonna del Cardellino': il rilievo in 3D per lo studio dello stato di conservazione e per la referenziazione delle indagini", *OPD Restauro* N° 15, 2003, pp. 42-60.

46 R. Fontana *et al.* "Integrating 2D and 3D data for diagnostics of panel paintings", *Proc. of SPIE* Vol. 5146 (09), 2003; y R. Bellucci y C. Frosinini. "Un 'modello' per la diagnostica integrata. Restituzione tridimensionale e proposta metodologica", *Kermes* 53, XVII, 2004, pp. 29-37.

conoscópico, constituido por un cristal birrefringente uniaxial puesto entre dos polarizadores circulares. Un sutil pincel de luz, emitido por un diodo láser, incide en un punto sobre la superficie del objeto de investigación y se difunde hacia atrás con la sonda. El haz “cónico” de luz recogido por el objetivo de la sonda a través del módulo conoscópico que lo separa en dos haces, llamados respectivamente ordinario y extraordinario. Estos dos haces interfieren dando lugar a franjas concéntricas cuyas características dependen del ángulo de apertura del haz, y por ende de la distancia entre sonda y muestra. Del análisis de estas franjas, más precisamente de la medición de su longitud de onda, se llega a la distancia del punto en cuestión.

El dispositivo para microprofilometría conoscópica realizado utiliza un EDM comercial montado sobre un sistema constituido por dos traslaciones motorizadas de alta precisión (0,1 mm) que permiten escanear objetos de no más de 300'300 mm² de área. Sobre la sonda se montó un objetivo de 50 mm que permite una resolución de casi 1 mm, sobre un intervalo de captura de 8 mm, a una distancia de trabajo de 40 mm. La precisión es mejor que 6 mm, la resolución transversal es de casi 20 mm y la velocidad de adquisición varía entre 100 y 400 puntos por segundo, en función de las características de escaneo (longitud del recorrido, paso de muestreo). El instrumento permite medir superficies prácticamente de cualquier refracción con un ángulo de incidencia muy grande (alrededor de los 85°): con la que se logran medir superficies en condiciones de luz rasante. Además es posible el relevo de detalles de pequeñas dimensiones, como agujeros de diámetro inferior a 1 mm y establecer una relación profundidad/diámetro hasta 25:1.

La visualización del modelo puede obtenerse mediante el soporte de *software* específicamente realizado para la gestión de los datos tridimensionales. Además, es posible una visualización del dato en formato de imagen que permite mejorar la visibilidad de los detalles de la obra, gracias a elaboraciones particulares y muestras del objeto mediante técnicas de análisis digital de las imágenes que usan, por ejemplo, filtros digitales que simulan la iluminación con luz rasante proveniente de varias direcciones.

3.2. RELEVO TRIDIMENSIONAL

El análisis morfológico de la pintura se llevó a cabo a través de la realización de los modelos digitales 3D tanto del anverso como del reverso de la tabla, obtenidos mediante microprofilometría conoscópica de escaneo. Para ambos lados de la pintura, se efectuaron 4 tomas de casi 200'250 mm² con un paso de muestreo de 0,25 mm. Cada una de las tomas comprende zonas de sobreexposición necesarias para la sucesiva alineación: la unión entre dos tomas adyacentes sucede, efectivamente, sobre la base de la alineación de los

puntos comunes a ambas. Una vez alineadas todas las medidas y efectuados los procesos de fusión se obtuvo el modelo tridimensional digital completo (casi 1,8 millones de puntos) tanto del *recto* como del *verso* de la pintura, mostrados en una imagen a partir del *rendering* (proceso de generación de una imagen a partir de un modelo tridimensional, expuesto desde un punto de vista en particular). La restitución gráfica del modelo permite la visualización de la forma de la superficie de la pintura y, por lo tanto, de las deformaciones del soporte, de los espesores de las varias preparaciones y de los levantamientos de color. Mediante programas específicos para esto es posible visualizar tanto el modelo en formato de mapa de color como el gráfico de la sección en ambas direcciones. Un ejemplo de esta representación: los matices de color que van del rojo al violeta indican una convexidad de la tabla en el centro, que se degrada hacia los bordes, como se vio en el *rendering* de la figura 8. Del análisis de los cantos se pudo luego determinar la deformación del soporte: la que resultó ser inferior a 1 mm en dirección horizontal e inferior a 6 mm en dirección vertical.

Utilizando un *rendering* del modelo desde un punto de vista frontal e integrándolo con la imagen a color de la pintura, se puede luego realizar una imagen del todo análoga al resultado de la fotografía con luz rasante. La imagen obtenida de este modo se define como con luz rasante simulada: esta, respecto de la técnica tradicional, presenta la ventaja de ser modificable, dependiendo de los detalles que se quieran destacar. Siendo el *rendering* el resultado de una matriz numérica, es posible cada tanto variar la orientación de la fuente y simular todas las condiciones posibles de iluminación de la pintura. La sobrexposición de la imagen a color con el *rendering* del modelo 3D no solamente deja en evidencia la eventual presencia de levantamientos de color, sino que permite visualizar con exactitud la ubicación. El análisis de los cantos deja en evidencia la presencia de levantamientos de color, probablemente determinados por las deformaciones sufridas por el soporte.

EL ANÁLISIS XRF

INTRODUCCIÓN

Las medidas de fluorescencia x (XRF), efectuadas el 6 de mayo de 2005, se colocan al principio del recorrido diagnóstico sobre materiales pictóricos del *Retrato Trivulzio*, según una práctica probada sobre muchas otras pinturas estudiadas y restauradas en el Opificio delle Pietre Dure que ve como recurso más sólido y a menudo exclusivo las técnicas de análisis no destructivas y en el análisis XRF una suerte de topadora, gracias a la relativa simpleza de empleo y a las grandes posibilidades que ofrece en la caracterización de los pigmentos.

El sistema de fluorescencia x empleado está constituido por un generador de rayos X Gilardoni CPX-M160 y revelador Ge(hp) plano EG&G ORTEC con una resolución de 195 eV a 5,9 keV. La distancia entre muestra-revelador era igual a 6,5 cm, 0,1 cm el diámetro del colimador sobre el haz x de incisión, 180 segundos el tiempo de medida, 4,0 mA para la corriente de trabajo, mientras que para la tensión de trabajo se utilizaron las siguientes condiciones: a) 60 kv y b) 20 kv. La segunda condición se adoptó para poner en evidencia los elementos que emiten rayos x de energía más baja. En la condición a) el haz que incide estaba apantallado, antes del colimador, con un amortiguador de cobre de un espesor de 0,05 cm, con el objetivo de atenuar el componente de energía más baja.⁴⁷ En la figura 15 se ven los puntos examinados, mientras que en la tabla 1 están condensados los resultados, es decir, las intensidades de las principales líneas de los elementos distinguidos en cada punto, bajo la forma de recolecciones de conteo (cps), puestas en orden de energía creciente, de las líneas de fluorescencia organizadas por color. Para los elementos, del calcio al plomo, las intensidades se tomaron de las medidas efectuadas a 20 kv (condición b), para los otros de las efectuadas a 60 kv.

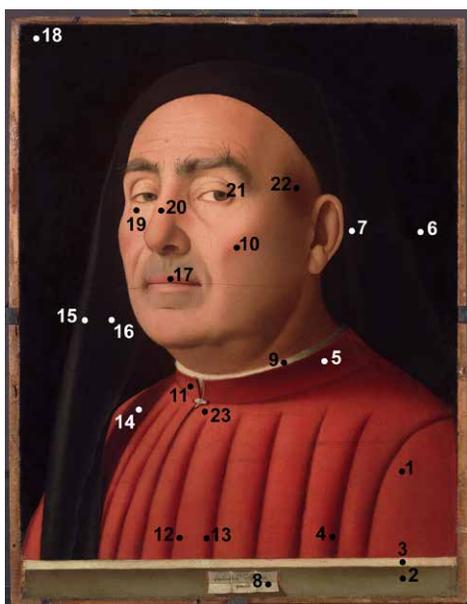


Figura 15. Puntos de medición.

47 Para la descripción de la técnica de investigación, de potencialidad y límites se reenvía a C. Seccaroni y P. Moiola. *Fluorescenza x. Prontuario per l'analisi XRF portatile applicata a superfici policrome*. Florencia, 2002.

Punto	Color	Descripción	Ca	Mn	Fe	Cu	Hg	Pb	Sr	Sn
8	blanco	cartela	0,81		2,7			149		
9	blanco	cueillo	3,4		1,7			46		
2	gris	balaustra	1,7		44		tr	70		3,4
3	gris claro	balaustra	tr		1,5		tr	155	0,22	14
20	encarnación	nariz	1,3		5,8		5,8	44		
19	encarnación	debajo del ojo	0,58		5,5		7,6	79		
17	encarnación	labios	0,84		8,7		16	54		
10	encarnación	pómulo	1,2		24		17	64	0,18	
22	encarnación	sombra sien	1,8		38	25	19	26	0,25	
6	negro	fondo	11	tr	2,5	78			0,2	
18	negro	fondo	7,3		4,8	119			0,19	
16	negro	gorro (parte más oscura)	5,6	0,35	2,2	46		11		
7	negro	gorro	7		6,5	21		12		
15	negro	gorro	2,6		1,9	15	tr	34	0,15	
21	negro	pupila	2,9		13	46	4,7	21	0,18	
14	negro	sombra vestido	5,3		2,7	17	12	tr		
5	rojo oscuro	cueillo	4,4		3,8	14	20		0,23	
4	rojo oscuro	arruga vestido	3,7		4,5	tr	54	tr	0,28	
11	rojo	cueillo	3,5		2,2		42			
13	rojo	vestido (parte menos radio-opaca)	2,1		3,1	tr	56			
1	rojo	vestido	2,4		2,4	tr	89		0,32	
23	rojo	vestido cerca del botón	tr		0,82		122			
12	rojo	vestido	2,2		2,9		127		0,57	

Tabla 1. Intensidad de las líneas de fluorescencia de los elementos determinados [cps].

RESULTADOS

En los estratos preparatorios hay calcio y estroncio; el primero debido al yeso (sulfato de calcio), el segundo a la celestina (sulfato de estroncio), que constituye una impureza del yeso. A la preparación siempre, por lo general, se encuentran pegadas pequeñas cantidades de hierro.

El elemento químico presente en cantidades mayores en el fondo es el cobre, dado que atestigua el empleo de pigmentos de base de este elemento. La categoría de los pigmentos con base de cobre es bastante amplia, comprende sobre todo verdes y azules, y solo los datos XRF no permiten establecer el color del pigmento empleado en el negro del fondo; de todos

modos se puede afirmar la intencionalidad de conferirle una tonalidad fría al negro.⁴⁸ Es particularmente relevante la ausencia total de plomo, que indica que no fue utilizada una imprimatura por encima de la preparación de yeso y cola.

Las encarnaciones se obtuvieron con blanco de plomo, cinabrio (bermellón) y pigmentos a base de hierro (tierras, ocre, etc.); la presencia de cinabrio aumenta en las tonalidades más saturadas, la de los pigmentos a base de hierro con el oscurecimiento del color; los contenidos determinados por este último elemento resultan, por lo tanto, máximos en las zonas de sombra, oscurecidas luego del agregado de pequeñas cantidades de pigmentos a base de cobre.

El iris y la pupila fueron pintados con tierras y ocre y pigmentos a base de cobre; las intensidades no elevadas de plomo y aquellas aún más bajas del mercurio se deben a agregados de otros pigmentos como correctivos del color.

El gris de la balaustrada-parapeto delante del retratado se obtuvo con pigmentos a base de hierro (tierras, ocre, etc.), blanco de plomo y amarillo de plomo y estaño. Como era previsible, los contenidos de estaño y, sobre todo, de plomo sufren un aumento drástico en relación con el claro, lo que indica agregados mayores de amarillo de plomo y estaño y, en mayor medida, de blanco de plomo, mientras tiende casi a desaparecer la presencia de hierro.

El blanco de la cartela corresponde a las muestras más ricas en plomo, a causa de los elevados porcentajes de blanco de plomo empleados; la ausencia de estaño, frente a la presencia tanto en las partes de luz de la cumbrera como en la del frente de la balaustrada, atestigua que la cartela no fue pintada sobre el gris de la balaustrada o bien que fue pintado solo sobre una primera preparación del gris y que el amarillo de plomo y estaño se utilizó solamente en los estratos finales, elaborados luego de la realización o, por lo menos, de la impostación de la cartela. Esta segunda hipótesis parecería más coherente con lo que se mostró con la imagen radiográfica.

El vestido rojo se obtuvo con cinabrio casi puro, sin haberlo aclarado un poco con el agregado de blanco de plomo, minio o amarillo de plomo y estaño.⁴⁹ Los oscuros se caracterizan por el uso de pigmentos a base de cobre, de cualquier forma siempre en cantidades muy bajas. Análogamente para lo que se encontró en el fondo, en las zonas más oscuras de las sombras del vestido, la ausencia de plomo destaca que no hay

48 Se destaca la imposibilidad de identificar mediante el análisis XRF el empleo de pigmentos negros a base de carbono.

49 La única excepción está representada por la determinación de rastros de plomo en el punto 4. Se recuerda además la imposibilidad de identificar mediante análisis XRF el empleo de pigmentos de origen orgánico, como las lacas.

ninguna imprimatura sobre la preparación en yeso. El uso de pigmentos a base de cobre es cada vez más consistente en el gorro. Respecto del negro del fondo el del gorro se diferencia por una pequeña presencia de plomo y por las cantidades menores de pigmentos a base de cobre empleados.

CORRELACIÓN ENTRE RADIO OPACIDAD Y ELEMENTOS DETERMINADOS

Las medidas XRF efectuadas sobre el *Retrato Trivulzio* mostraron el uso de una paleta concentrada en un número restringido de pigmentos utilizados en estratos muy delgados. Las intensidades no elevadas particularmente por todos los elementos determinados garantizan que estamos lejos de situaciones de saturación, en la que ya no se tiene una proporcionalidad lineal entre las intensidades medidas para las líneas de fluorescencia y la concentración real de cada elemento. Ambas características sugirieron efectuar una verificación en mérito a la respuesta de una correlación entre las intensidades de las líneas de fluorescencia de los elementos y el nivel de gris medido sobre la imagen radiográfica de la pintura. Efectivamente, de manera indirecta, también la imagen radiográfica puede dar informaciones sobre la composición de la materia pictórica. La contribución a la atenuación producida por la película pictórica durante el paso de la radiación x puede calcularse sobre la base de su composición y de la energía del haz X.⁵⁰ La radio opacidad de una cuadrícula es su capacidad de absorber los rayos X que la atraviesan; está determinada por la densidad de la materia presente en ella, a la que contribuyen, sobre todo, los elementos pesados. Directamente unido a la radio opacidad está el nivel de gris de la zona correspondiente sobre la lámina radiográfica, llamado también densidad fotográfica⁵¹ y mensurable a través de un lector óptico.⁵² En el caso de preparaciones relativamente puras y sin estratificaciones ni calibraciones en su complejo, sobre muestras de referencia pueden además ayudar a la lectura de una imagen radiográfica a fines de una verificación de la composición de una cuadrícula formulada sobre la base de datos

50 La radio opacidad de la capa pictórica está ligada al coeficiente de absorción de masa de materiales empleados, a su vez relacionado con el número atómico de los elementos químicos presentes y por ende a la densidad física de los materiales y a las condiciones de irradiación (longitud de onda de los x). P. Moiola y C. Seccaroni. *Tecniche radiografiche applicate ai Beni Culturali*. ENEA, Roma, 2004, pp. 29-53.

51 La *densidad fotográfica* de una zona está vinculada a la relación entre la intensidad de la luz que incide sobre la zona (F^0) y la intensidad de la transmitida por la misma zona (F), y está dada por el logaritmo de la relación entre las dos intensidades, es decir, $D = \log (F^0/F)$.

52 G. Accardo, P. Moiola y C. Seccaroni. "Taratura di lastre radiografiche per analisi di dipinti", *3rd International Conference on Non-destructive testing, microanalytical methods and environment evaluation for study and conservation of works of art*, Viterbo, 4-8 de octubre de 1992, pp. 21-35.

ópticos o dados por técnicas de imagen que producen una respuesta en términos de colores falsos. Como se dijo, el *Retrato Trivulzio*, presentando una paleta limitada a pocos pigmentos, estratos pictóricos delgados y una imagen extremadamente simplificada, constituye un banco de prueba ideal para una verificación experimental que ponga en relación directa las informaciones que se recaban de las láminas radiográficas con la presencia de los elementos químicos no livianos estudiados mediante el análisis XRF.

Para ese fin se utilizaron las radiografías efectuadas por el Opificio delle Pietre Dure;⁵³ de cada una de las áreas de medida estudiadas con el análisis XRF se evaluó la densidad fotográfica mediante medidas de atenuación óptica (tabla 2).

Punto	Color	Descripción	Densidad fotográfica
1	rojo	vestido	2,45
2	gris	balaustrada	2,42
3	gris claro	balaustrada	1,7
4	rojo oscuro	arruga vestido	2,69
5	rojo oscuro	cuello	2,82
6	negro	fondo	2,92
7	negro	gorro	2,86
8	blanco	cartela	1,91
9	blanco	cuello	2,7
10	encarnación	pómulo	2,52
11	rojo	cuello	2,88
12	rojo	vestido	2,2
13	rojo	vestido (parte menos radio-opaca)	2,68
14	negro	sombra vestido	2,93
15	negro	gorro	2,72
16	negro	gorro (parte más oscura)	2,92
17	encarnación	labios	2,56
18	negro	fondo	2,72
19	encarnación	debajo del ojo	2,35
20	encarnación	nariz	2,63
21	negro	pupila	2,71
22	encarnación	sombreado	2,68
23	rojo	vestido cerca del botón	2,2

Tabla 2. Densidad fotográfica medida con densitómetro óptico sobre las placas radiográficas, en correspondencia con los puntos estudiados mediante el análisis XRF.

⁵³ La radiografía se hizo con los siguientes parámetros operativos: tensión de alimentación del tubo 32 kV, corriente 5 mA, tiempo de exposición 5 minutos, distancia fuente-pintura 220 cm.

Ya que los datos de densidad fotográfica están unidos a la composición de la materia de las respectivas áreas de medida, se condujo una regresión lineal múltiple, poniendo como variable dependiente la densidad fotográfica misma y como variables independientes las intensidades de las líneas de fluorescencia medidas por los varios elementos. Se excluyeron el magnesio, el calcio y el estroncio de las variables consideradas, el primero porque se lo determinó (estableció) solo dos veces de las cuales una en rastros (restos); los otros dos elementos porque unidos a la composición de los estratos preparatorios, por lo tanto intercalados con los estratos pictóricos de acuerdo con su composición; por otra parte es probable que las contribuciones de calcio y estroncio, precisamente porque pueden reconducirse a los estratos preparatorios, en ausencia de pantalla deban resultar casi constantes, por lo tanto no influyentes sobre variaciones de densidad fotográfica. La regresión múltiple obtenida está representada por la siguiente fórmula, cuyos coeficientes están volcados en la tabla 3, mientras Fe, Cu, Hg, Pb, Sn son las intensidades de las líneas de los elementos, en correspondencia con cada uno de los puntos de medición, volcadas en la tabla 1.

$$\text{densidad fotográfica} = A_0 + A_{Fe} * Fe + A_{Cu} * Cu + A_{Hg} * Hg + A_{Pb} * Pb + A_{Sn} * Sn$$

A_0	3,055
A_{Fe}	-2,581E-04
A_{Cu}	-2,501E-03
A_{Hg}	-6,553E-03
A_{Pb}	-7,733E-03
A_{Sn}	-1,186E-02

Tabla 3. Coeficientes de la regresión múltiple que relaciona la densidad fotográfica medida sobre las placas radiográficas con las medidas XRF.

Del análisis de los datos dados por la regresión, resulta evidente que la mayor contribución a la densidad fotográfica está dada por el soporte y por los estratos preparatorios, que influyen de manera casi homogénea sobre toda la superficie y que están representados en la fórmula por el factor constante de la regresión lineal (A_0). Ya que una pantalla mayor determina zonas más clara sobre la lámina, que corresponden a su vez a valores menores de densidad fotográfica, la contribución a la regresión aportada por los cinco elementos tomados en consideración está representada por valores sistemáticamente negativos de los respectivos coeficientes. En este punto es interesante observar las incidencias de cada uno de los elementos sobre las variaciones de densidad fotográfica, incidencias representadas por el valor absoluto de los respectivos coeficientes. El coeficiente más bajo es el relativo al hierro, elemento contenido

en pigmentos menos radio-opacos respecto de aquellos que contienen los otros elementos tomados en consideración por la regresión, es decir, cobre, mercurio, estaño y plomo.

Aparentemente, es extraño que el estaño incida más respecto del mercurio y el plomo, pero tenemos que tener presente que en la regresión los datos utilizados se refieren a líneas diferentes (κ para el estaño y L para los otros dos elementos), que tienen un rendimiento de fluorescencia marcadamente distinto; de todos modos, se observa que en las medidas XRF sobre el Retrato Trivulzio la presencia del estaño se determinó solo dos veces (puntos 02-03, ambos sobre la balastrada delante del retratado). Del todo natural aparece, sin embargo, la proximidad de los valores de los coeficientes de mercurio y plomo, sobre todo si se tiene en cuenta la proximidad de los respectivos coeficientes de absorción de masa, en base a los que es posible calcular, por una vía teórica, la radio-opacidad del pigmento, estimados por A. Martin De Wild para el blanco de plomo ($88,5 \text{ cm}^2/\text{gr}$ para el pigmento puro y $70,9 \text{ cm}^2/\text{gr}$ para el pigmento con óleo) y para el cinabrio ($81,7 \text{ cm}^2/\text{gr}$ para el pigmento puro y $72,7 \text{ cm}^2/\text{gr}$ para el pigmento con óleo).⁵⁴

Con una verificación posterior de las bondades de la regresión efectuada (con un coeficiente de correlación $r=0,989$), se compararon los valores de la densidad fotográfica medida sobre las láminas con aquellos calculados por los datos XRF, según la misma regresión. Hay un fuerte acuerdo entre las dos medidas, según atestigua la exactitud del modelo físico sobre el que se basaron las consideraciones precedentes y por la ausencia de interferencias determinadas por eventuales efectos de saturación debidos a capas pictóricas espesas o con estratificaciones muy ricas y complejas, que se habrían reflejado con efectos de pantalla sobre las contribuciones de algunos elementos diferentes de un punto a otro y dependientes de la composición y de la sucesión estratigráfica de los varios niveles.

Las mayores diferencias se observan porque algunos puntos tienen valores mayores de densidad fotográfica, pero esto encuentra una justificación física en el hecho de que esas zonas son aquellas correspondientes a los oscuros máximos. En la densidad fotográfica de esas zonas, efectivamente, inciden escasamente los elementos tomados en cuenta en la regresión, mientras que el análisis XRF no da ninguna información sobre los elementos de bajo número atómico contenidos en los pigmentos oscuros empleados, probablemente de los negros con base de carbono; por otra parte, en las zonas más oscuras inciden de manera evidente, fluctuaciones sobre la densidad fotográfica producidas por la contribución de los estratos preparatorios y al entramado del soporte, con consecuentes

54 A. M. De Wild. *The scientific examination of pictures*. London, 1929, pp. 95- 96.

repercusiones sobre la diferencia entre el valor medido y el calculado, en base a los elementos determinados por el análisis XRF.

COMPARACIONES CON OTRAS PINTURAS DE ANTONELLO

La reciente exposición monográfica sobre Antonello da Messina en las Escuderías del Quirinale constituyó la oportunidad para llevar adelante una serie de profundizaciones analíticas sobre muchas obras del autor, de las que se da cuenta en el catálogo de la exposición⁵⁵ y en las actas de un convenio específico sobre la técnica y sobre los problemas conservativos de las obras del pintor,⁵⁶ y en artículos que aprovecharon esta ocasión para dar a conocer datos adquiridos en restauraciones pasadas.⁵⁷ Los estudios sobre las obras y sobre la técnica de Antonello no se terminaron, de ninguna manera, con este evento expositivo excepcional, sino que continuaron con eventos⁵⁸ e investigaciones⁵⁹ independientes; por otra parte, la restauración del *Retrato Trivulzio* en sí, de la que se da cuenta en el presente volumen, produjo una notable aparición de resultados obtenidos por otros estudios independientes de las investigaciones programadas para la muestra romana. En este artículo no se quiere dar cuenta de la tabla de Antonello en absoluto; sino que se pretende, partiendo de lo encontrado en el *Retrato Trivulzio*, buscar puntos de encuentro en situaciones análogas, con el fin de hacer comparaciones orientadas. Habiendo visto la gama cromática de la pintura, concentrada en el rojo del vestido, en el negro del fondo y del gorro, en la encarnación y en los blancos y en los grises del cuello y de la balaustrada, las consideraciones

55 G. L. Poldi y G. C. F. Villa. "‘Cuius pictura est intuenda admirarationi’. Contributo alla comprensione della tecnica di Antonello", en M. Lucco (a cargo de): *Antonello da Messina. L'opera completa*, - 39 *Contributi*. Catálogo de la muestra (Roma, 18 de marzo-25 de junio de 2006), Cinisello Balsamo, 2006, pp. 91-113.

56 G. L. Poldi y G. C. F. Villa (a cargo de). "Antonello da Messina. Analisi scientifiche, restauri e prevenzione sulle opere di Antonello da Messina in occasione della mostra alle Scuderie del Quirinale", *Actas de la jornada de estudio* (Roma, Escuderías del *Quirinale*, 19 de mayo de 2006), Cinisello Balsamo (Milán) 2006.

57 C. Mora, B. Provinciali y A. Soavi. "Antonello nel percorso delle opere restaurate dall'Istituto Centrale per il Restauro. Dall'Ecce Homo del Collegio Alberini alle tavole degli Uffizi", *Kermes* 62, 2006, pp. 49-66.

58 Jornada de estudio sobre la *Anunciada* en Sicilia (13 de diciembre de 2006, Palermo, Palazzo Montalbo), con intervenciones concernientes: la tomografía axial computarizada (G. Salerno, D. Lo Sasso), las investigaciones multiespectrales (G. Bruno, F. Prestileo), la fluorescencia RX (C. Di Stefano), las investigaciones microbiológicas (G. Liotta), las restauraciones de las dos tablas (F. Fazio) y la restauración virtual (N. Scardeoni).

59 M. C. Galassi. "Aspects of Antonello da Messina's technique and working method in the 1470's between Italian and Flemish tradition", en I. Alexander-Skipnes (a cargo de): *Cultural exchange between the Netherlands and Italy, 1400-1600*. Turnhout, 2007, pp. 63-85.

sobre los materiales pictóricos empleados podrían resultar fuertemente circunscriptas y reductivas, pero conviene correr este riesgo antes que lanzarse en vuelos de fantasía que conducirían a generalizaciones excesivas y banalización.

En la comparación es conveniente, por lo tanto, concentrarse en los retratos, o sea en esas obras que muestran mayores afinidades compositivas y cromáticas. Desafortunadamente, no obstante la proliferación de estudios e investigaciones, son pocos los trabajos que dan cuenta de los materiales pictóricos utilizados por Antonello en los retratos; entre los estudios publicados, el más útil para nuestros fines es el *Ritratto di uomo* de la Galería Borghese,⁶⁰ obra utilizada varias veces también en el plano estilístico e histórico-artístico en comparación directa con el *Retrato Trivulzio*. En el plano de la técnica pictórica, dejando de lado ciertas semejanzas banales como el empleo de negros con base de carbono para los oscuros y de cinabrio y laca roja para los vestidos (soluciones alternativas habrían sido altamente improbables), dos correspondencias resultaron extremadamente interesantes, la ausencia de un estrato preparatorio a base de blanco de plomo sobre toda la superficie que pueda entenderse como imprimación⁶¹ y la utilización de pigmentos a base de cobre, a pesar de la ausencia de verdes y azules en la gama cromática de las dos obras. La utilización de pigmentos a base de cobre caracteriza también la composición del fondo detrás de la *Anunciada* de Palermo, también esta obra estudiada con análisis XRF.⁶²

En las estratigrafías del *Retrato de hombre* de la Galería Borghese se encontró que la imprimación es sustituida por un estrato delgado de material orgánico, que puede ser interpretado como una especie de “encolado”,⁶³ en sintonía con la técnica a la ténpera determinada por los estratos más profundos de la encarnación. Todavía más interesante resulta la presencia de pigmentos a base de cobre en las tablas de las dos pinturas. En el *Retrato de hombre* de la Galería Borghese se habla de “rastros mínimos de pigmento verde a base de cobre”, encontrados en una muestra tomada del

60 E. Zatti. “L'intervento di restauro sul *Ritratto d'uomo* di Antonello da Messina”, en: *Incontri*, catálogo de la muestra (Roma, 10 diciembre 2002-9 marzo 2003), Milano, 2002, pp. 70-81; M. Seracini. “Schede cliniche digitali di dipinti della Galleria Borghese”, en: *Incontri*, *op. cit.* pp. 108-115.

61 En el *Retrato Trivulzio*, como se vio, esto lo demuestra la total ausencia de plomo en dos zonas investigadas en el fondo (puntos 6 y 18) en donde, habida cuenta de la composición de los estratos cromáticos visibles, no eran posibles eventuales fenómenos de pantalla, que enmascararan la contribución de una eventual imprimación, aunque fuera de un espesor mínimo.

62 C. di Stefano et al. “Monitoraggio chimico”, en P. Biscottini (a cargo de): *Antonello da Messina, L'Annunciata*, catálogo de la muestra (Milán, 5 de octubre- 25 de noviembre de 2007), Cinisello Balsamo, 2007, pp. 44-47.

63 Seracini. “Schede cliniche digitali di dipinti della Galleria Borghese”, *op. cit.*, p. 109.

fondo oscuro, a la izquierda del retratado, cerca del borde.⁶⁴ En el *Retrato Trivulzio*, en cambio, la presencia de cobre se distingue en muchos puntos estudiados y es tanta que influye, como hemos visto, también en la radio-opacidad de las muestras.

La comparación entre las dos pinturas parecería mostrar la utilización, más generalizada, de pigmentos a base de cobre en el *Retrato Trivulzio*, aunque se deba evitar el cortocircuito brutal con los datos obtenidos con técnicas diferentes; en cuanto al relevo hecho sobre el *Retrato de hombre* de la Galería Borghese, estuvo limitado debido a la necesidad de trabajar sobre la muestra por las técnicas de análisis adoptadas, mientras que el uso de una técnica no destructiva para el estudio del *Retrato Trivulzio* dio un muestreo mucho más conspicuo y representativo; por otra parte cualquier técnica no destructiva delante de los resultados obtenidos no alcanza la exhaustividad que ofrece el estudio de una sección estratigráfica. Con semejantes premisas resulta evidente que la comparación de los datos conseguidos en los dos retratos no puede llevarse más allá de ciertos límites.

Mientras en la muestra del *Retrato de hombre* de la Galería Borghese el pigmento a base de cobre utilizado por Antonello es un verde, la observación en el microscopio óptico de la superficie pictórica del *Retrato Trivulzio* permitió acertar que por lo menos en el fondo, en donde los contenidos de cobre resultan sumamente mayores, el pigmento a base de cobre utilizado es de color azul (probablemente la azurita). Desde el punto de vista del empleo, el pigmento o los pigmentos a base de cobre fueron utilizados por Antonello para enfriar la tonalidad del color del fondo y del gorro y las sombras en las preparaciones cromáticas de las encarnaciones y del vestido rojo, definiendo de este modo, en este último detalle, una situación más articulada de una eventual definición de los volúmenes con veladuras a base de laca roja y de refuerzo de la luz con el cinabrio puro sobre una base constituida también de cinabrio solo. Por cierto, la sola determinación del cobre no permite verificar si también en la encarnación y en el vestido rojo el refuerzo de los oscuros haya sido realizado con un pigmento azul, como en el fondo, o bien verde; en el primer caso el agregado, aunque mínimo, hubiera producido un ligero corrimiento hacia las tonalidades más violáceas, mientras que en el segundo caso ese agregado, debido a que se hizo con un pigmento de color casi complementario a la tonalidad base de la muestra, hubiera simplemente producido una pérdida de saturación de la muestra con su consecuente oscurecimiento. La práctica de reforzar las sombras de las

64 E. Zatti. "L'intervento di restauro sul Ritratto d'uomo di Antonello da Messina", *op. cit.*, p. 74; la información se refiere a la presencia genérica del pigmento en la paleta identificado por los análisis. La localización de la muestra en la que hay pigmentos a base de cobre deriva de una comunicación oral de la restauradora Elisabetta Zatti.

encarnaciones con pigmentos azules o verdes es frecuente en los pintores del siglo XVI y, sobre todo, del siglo XVII,⁶⁵ mientras no parece encontrar una correspondencia directa con autores precedentes o contemporáneos de Antonello, ni siquiera en el área lagunar. La presencia de pequeñas cantidades de pigmentos a base de cobre es recurrente, si no sistemática, en las obras de Antonello estudiadas o preparadas para la muestra en las Escuderías del Quirinale, caracterizando también los oscuros de las encarnaciones.⁶⁶

Por último se destaca la presencia de amarillo de plomo y estaño, solo en la composición de las encarnaciones de dos pinturas (el *Cristo en la columna* del Louvre⁶⁷ y la *Piedad* del Museo Correr de Venecia),⁶⁸ mientras que en el *Retrato Trivulzio* ese pigmento fue utilizado solamente para la balaustrada delante del retratado, en particular para las partes más en luz.

LA PIEDAD DEL MUSEO CORRER

La *Piedad* del Museo Correr de Venecia fue estudiada mediante el análisis XRF con motivo de la restauración de un nutrido grupo de obras de pintores vénetos, en particular de los tres Bellini, de Cosmè Tura y de Carpaccio, pertenecientes a los Cívicos Museos Venecianos.⁶⁹ La publicación de los resultados de los análisis se hizo de manera condensada; por lo tanto se considera oportuno, en este trabajo, proponer los datos numéricos de las medidas XRF llevadas a cabo en la pintura (figura 16, tablas 4 y 5), haciendo posible de este modo comparaciones y consideraciones futuras, gracias a la inserción de datos analíticos sobre las obras de Antonello en trabajos recientemente publicados.

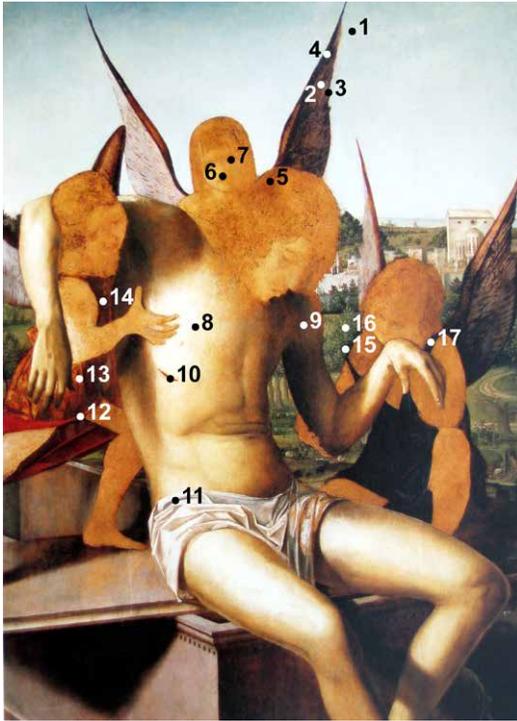
65 H. Glanville. "Veracity, verisimilitude and optics in painting in Italy at the turn of the 17th century", *Italian Studies* 57, 2001, pp. 30-56.

66 Ver las *fichas analíticas* publicadas en cola a las actas de la jornada de estudio *Antonello da Messina. Analisi scientifiche, restauri e prevenzione sulle opere di Antonello da Messina in occasione della mostra alle Scuderie del Quirinale*, op. cit., pp. 210-255. La presencia sistemática de pequeñas cantidades de pigmentos a base de cobre, independientemente del color o de las características del punto de medida, parecería darle crédito, sin embargo, a la sospecha de interferencias en las mediciones.

67 E. Martin. "Le Christ à la colonne. Etude matérielle. Contribution à l'étude technique", en D. Thiébaud (a cargo de): *Le Christ à la colonne d'Antonello de Messine*. Paris, 1994, pp. 55-59.

68 Respecto de los resultados de los análisis XRF, hechos sobre la pintura [publicados en P. Moiola, R. Scafè y C. Seccaroni. "Esame dei pigmenti con la tecnica della fluorescenza X", en A. Dorigato (a cargo de): *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr*, catálogo della mostra (Venecia, 26 marzo-24 maggio 1993), Milano, 1993, pp. 222-233), se volverá en el próximo párrafo.

69 P. Moiola, R. Scafè y C. Seccaroni. "Esame dei pigmenti con la tecnica della fluorescenza X", op. cit.



16. *Piedad*; zonas estudiadas.

Punto	Color	Descripción	Fe	Cu	Zn	Hg	As	Pb	Sr	Sn	Sb
1	azul	cielo		10				159			
17	azul	omóplato ángel		15				9,6	3	1,7	
16	verde-azul	paisaje		120				83		118	
15	verde claro	árboles		26				161	3,8	301	
12	rojo	pañería del ángel	1,2		tr	5,4		3,5	4,3	tr	
13	anaranjado	vestido ángel	tr			9	23	2,4	3,7	tr	
14	azul	decoración vestido	1,2	Tr		13	tr	9,7	2,8	1,4	
2	bruno	ala ángel	tr	9,7				71	3,1		
3	bruno	borde del ala ángel		9,4				133	tr		
4	azul	borde del ala ángel		11				61	tr		
5	cabellos	cabellos Cristo	1,8	6,0	8,6		6	8,6	3,8	tr	7,7
				3,8	tr	7,7					
6	encarnación	nariz ángel						12	3,2	3,2	
7	encarnación	sombra ojo ángel	0,81			tr		8,7	2,9	tr	4,7

Punto	Color	Descripción	Fe	Cu	Zn	Hg	As	Pb	Sr	Sn	Sb
8	encarnación	original	tr					179		117	
9	encarnación oscura	original	3,3					61	tr	46	
10	sangre		2					189	2,6	188	
11	gris	arruga taparrabo	Tr					207		62	

Tabla 4. *Piedad*; intensidad de las líneas de fluorescencia de los elementos determinados con tensión de trabajo de 60 kV [cps].

Punto	Color	Descripción	Ca	Cr	Fe	Cu	Hg	As	Pb
1	azul	cielo	5,6		10	684			661
14	azul	decoración vestido	55		244	45	104	48	16
2	bruno	ala ángel	230		42	1044			348
3	bruno	borde del ala ángel	12		27	924			590
5	cabellos	Cristo	144		528		41		36
6	encarnación	nariz ángel	258		34				52
7	encarnación	sombra ojo ángel	174		339		tr		31
8	encarnación clara	original	5	3,9	83				743
9	encarnación clara	original	59		631	tr			261

Tabla 5. *Piedad*; intensidad de las líneas de fluorescencia de los elementos determinados con tensión de trabajo de 20 kV [cps].

Antes de pasar a una lectura veloz de esos datos, deben hacerse algunas consideraciones respecto del trágico estado de conservación de la obra y de una hipótesis sobre las circunstancias que pudieron haberlo determinado. La superficie aparece devastada por una restauración antigua, que en algunos puntos incluso deja ver la preparación y trazos del dibujo preparatorio.⁷⁰ La coexistencia de zonas casi sin estratos pictóricos adyacentes a otras, en las que las preparaciones parecen haber sobrevivido casi en su totalidad, sugiere que la obra fue dejada incompleta y terminada de mala manera y rápidamente. El desastroso estado actual sería, por lo tanto, fruto de un antiguo intento de eliminar los repintes; solo de este modo parecería efectivamente explicable el actual y diferente estado de terminación de áreas adyacentes, como las de los vestidos y de las encarnaciones de los ángeles a la izquierda y a la derecha del Cristo o sus manos derechas, con la preparación a la vista, a diferencia de las adyacentes partes en sombra de la encarnación

70 Se cree que esta "limpieza", llevada a cabo tanto con medios mecánicos, de los que se evidencian las raspaduras de los solventes corrosivos, como precedentes a 1830. *Carpaccio, Bellini, Tura, Antonello e altri restauri quattrocenteschi della Pinacoteca del Museo Correr, op. cit.*, nota 1a, p. 69.

del Cristo, en un estado bastante más avanzado en la construcción de la figura, aunque sea notoria la mayor vulnerabilidad a la limpieza de las zonas en sombra.

A la luz de la hipótesis de que la pintura haya quedado inconclusa, es posible hacer una serie de consideraciones sobre los métodos de trabajo de Antonello, no verificables de otro modo con ninguna técnica diagnóstica sobre el cuadro terminado. La primera consideración concierne al grado de terminación elevado del paisaje, la única zona con buenas condiciones conservativas de la pintura. Este insospechado método de proceder, desde el fondo hacia los detalles de mayor interés de la composición, encuentra una correspondencia también en la construcción de las figuras, con el cuerpo de Cristo casi terminado mientras que la cabeza parecería poco más que impostada y con los ángeles que tienen los vestidos terminados, las alas bocetadas con las primeras preparaciones cromáticas y todo el cuerpo apenas insinuado. Este método de procedimiento desde el fondo hacia el proscenio y desde el detalle hacia las zonas de mayor relieve iconográfico aparentemente está volcado en la impostación de las figuras, ya que el Cristo aparece con un grado de terminación marcadamente mayor respecto de los tres ángeles; de todos modos esto encuentra una justificación en la necesidad (o en la oportunidad) de deshacer el nudo de figuras de la composición, partiendo de la que constituye la articulación y el sujeto alrededor del cual rotan las otras.

Ya que en la *Piedad* no se tomaron sistemáticamente las medidas en ambas condiciones operativas (o sea con tensión de trabajo de 20 y a 60 kv), se prefiere presentar los resultados en dos tablas distintas.

Los azules del cielo (punto 1), del vestido del ángel de la derecha (punto 17), del bordado del vestido del ángel a la izquierda (punto 14) y del ala del ángel en el centro (punto 4) se realizaron con pigmentos a base de cobre, utilizados además en otras zonas de color oscuro de la misma ala (puntos 2 y 3).

Los verdes (puntos 15 y 16) se obtuvieron con un pigmento a base de cobre y con amarillo de plomo y estaño. El rojo del forro del vestido del ángel de la izquierda (punto 12) se obtuvo con cinabrio; los restos de zinc encontrados en esta zona permiten suponer la presencia de retoques. El anaranjado del mismo vestido (punto 12) se realizó, en cambio, con un pigmento a base de arsénico (oropimente o, más probablemente dada la coloración, *realgar*) y cinabrio, en proporciones variables según la zona. Los datos obtenidos por la medida efectuada en correspondencia con la decoración azul sobre el anaranjado del vestido (punto 14) muestran la presencia adicional de cobre, aunque en cantidades no elevadas, de la que se obtiene que el azul de esta decoración se realizó con

pigmentos a base de cobre,⁷¹ sin excluir, sin embargo, la participación adicional de azules que no pueden determinarse a través del análisis XRF, como el lapislázuli.

Cantidades no insignificantes de cinabrio caracterizan también la coloración oscura de los cabellos del Cristo (punto 5); la presencia de antimonio, debida al amarillo de Nápoles, parecería indicar, de todos modos, que esa zona está repleta de retoques.

La presencia de antimonio distingue también una de las encarnaciones (punto 7), junto a rastros de mercurio debidos al uso de cinabrio. Estos dos elementos resultan ausentes en las otras encarnaciones (puntos 6, 8, 9 y 10), por lo que se puede creer que también en el punto 7 estén unidos exclusivamente a retoques y no a la materia pictórica original. La ausencia de pequeñas cantidades de cinabrio en la composición de las encarnaciones originales puede parecer, a primera vista, extraña, ya que su presencia es usual en estos fondos, como muestran los datos obtenidos sobre el *Retrato Trivulzio* y sobre el *Retrato de hombre* de la Galería Borghese y sobre las otras obras de Antonello hasta ahora estudiadas; esto encontraría, de todos modos, una explicación en la naturaleza incompleta de la obra, mientras que los niveles cromáticos más encendidos y saturados de las encarnaciones se aplicaban en los estratos más superficiales.

Análogamente a la presencia de antimonio, también de cromo en una zona del tórax de Cristo (punto 8) debe relacionarse con los retoques efectuados, en este caso, con pigmentos modernos.

La ausencia de cinabrio es todavía más significativa sobre la herida sangrante del costado (punto 10), en la que, por lo tanto, además del uso de pigmentos a base de hierro (tierra y ocre) se cree también el de una laca, pigmento no identificable mediante el análisis XRF.

Ya se reveló, a propósito del *Retrato Trivulzio*, el modo en que el amarillo de plomo y estaño se utilizó solamente en las encarnaciones de la *Piedad* y en las del *Cristo en la columna* del Louvre. Es muy probable que haber recurrido a este pigmento haya estado motivado por la voluntad del pintor de enfatizar el aspecto casi lívido del cuerpo exangüe del Cristo.⁷² En la *Piedad* del Museo Correr, de todos modos, el estaño está presente también en las encarnaciones de los ángeles, si bien de manera fuertemente reducida respecto de lo encontrado en el Cristo. Esto podría indicar la necesidad de acordar tales fondos –las diferencias en los valores

71 El empleo de pigmentos a base de cobre es, de todos modos, extraño, habida cuenta de su notable incompatibilidad con los pigmentosa base de arsénico.

72 Sobre la figura del Cristo, el estaño se determinó en cantidades elevadas, en correspondencia también con el paño (punto 11) 40 *Contribuciones*.

en juego garantizarían las diferencias entre la palidez de los primeros y la lividez del segundo– o bien, más probablemente, podría estar asociado con residuos de antiguos repintes, dado que estas son las partes de la pintura que más sufrieron.

TAREA

RESEÑAS

DESTRUIR LA PINTURA

Louis Marin

Buenos Aires, Fiordo, 2015

304 pp.

Lucila Iglesias

CONICET - Universidad Nacional de Tres de Febrero

Publicada por primera vez en 1977 en francés, la obra de Louis Marin que abordaremos es el resultado de artículos previos del autor y de una serie de seminarios dictados en la Universidad de Montreal en 1976, y es por ello que destaca la deuda con el trabajo colectivo producido durante dichos encuentros. Se trata de un ensayo académico publicado durante la primera década de su producción escrita, pero que ya exhibe muchos de los intereses y búsquedas que desarrolló a lo largo de su obra.

La edición de Fiordo de 2015, incluye un ensayo introductorio a cargo de Agnès Guiderdoni que aborda el pensamiento de Marin, fundamental para encuadrar el libro en la obra y teorías del autor. Resulta un gran aporte para el lector que no esté familiarizado con las teorías de la representación, sus conceptos fundamentales y metodología, desarrollados por Marin a lo largo de sus escritos. La publicación se cierra con el índice –del que nos ocuparemos luego–, un listado con las obras del autor y un índice de ilustraciones que refiere cuatro de las obras de arte más analizadas en el desarrollo, reproducidas en blanco y negro. Además, se presenta una inclusión interactiva en el sitio web de la editorial, donde se encuentra un listado de todas las imágenes mencionadas a lo largo del texto, a las que se puede acceder a partir de links que las referencian.

Destruir la pintura es una obra que, como menciona Marin en la introducción, “transita” entre dos cuadros, *Et in Arcadia ego* (Museo del Louvre) y *Cabeza de medusa* (Galería Uffici) y más precisamente entre aquello que representan dos artistas: Poussin y Caravaggio. Plantea el recorrido por las imágenes a modo de un “espacio” entendiendo la visualidad en relación con la espacialidad, que la posibilita. En consonancia, entiende la pintura como un “*espacio de representación* en el que pueden conocerse y leerse el objeto como figura, el espacio como lugar figurativo”.¹ El parangón que retoma entre ambos artistas y las dos maneras de abordar los espacios de representación que los cuadros muestran, les permiten a Marin reflexionar sobre el problema de la enunciación-representación llevando su análisis hasta límites que parecieran inagotables.

1 Louis Marin. *Destruir la pintura*. Buenos Aires, Fiordo, 2015, p. 80. El énfasis es mío.

El libro, y de allí su título, parte de la polémica surgida durante el siglo xvii entre los dos artistas, y de la acusación vertida por Poussin y su círculo académico hacia Caravaggio, de haber venido al mundo para “destruir la pintura”. Al examinar el índice, nos encontramos con una obra dividida en dos partes y una serie de capítulos cuyos contenidos se estructuran de diversas maneras, alejándose de los patrones habituales de los estudios académicos. Esta organización, en apariencia caótica del contenido del índice, es una operación frecuente en sus obras. Tiene que ver, por un lado, con el modo de abordar la escritura académica y la metodología de trabajo que propone Louis Marin, que lejos de ser caótica, transita en un ir y venir de los conceptos y objetos que trata abriendo nuevos interrogantes a la vez que arroja sus propuestas y, por el otro lado, evidencia la naturaleza signifiante de toda estructura enunciativa, de toda representación, incluido el discurso académico. Es una obra que no tiene un punto de partida y un punto de llegada. O mejor dicho, en el desarrollo, estos se van desdibujando, las propuestas se van retomando, reinterpretando y como explicita el autor desde el inicio en su “Epílogo a manera de introducción” es un recorrido posible de ser abordado de diferentes maneras.

Mención aparte merece la prosa de Marin. En consonancia con su modo de transitar por los conceptos y atravesar las imágenes, no teme ser redundante, lo que le permite enfatizar sus ideas a partir de juegos de palabras –por citar un ejemplo: “el sujeto en el acto predicativo funda el derecho de su representación a representar la cosa y su derecho (el del sujeto) a poseer la cosa misma en su equivalencia representativa”-.² En este sentido, su escritura, su propuesta teórica en torno a los cuadros de Poussin y Caravaggio y el modo de organizarla parece asimilarse a un “quiasmo”. Dicha figura retórica se refiere a una complementariedad invertida, un paralelismo cruzado, que recurre en varias ocasiones durante el desarrollo para referirse a la teoría de la mimesis,³ a la disposición espacial de las figuras en el cuadro de Poussin,⁴ y a la estructura misma del discurso crítico sobre la pintura,⁵ sobre el que se pregunta desde el inicio del ensayo.

A partir de lo mencionado, resulta difícil considerar un capítulo central o más denso en cuanto a la propuesta. Es necesario leer la obra como un todo para comprender sus planteos y metodología de un modo integral. Es posible que se deba al hecho de que, al estructurarse a partir de

2 *Ibidem*, p. 66.

3 *Ibidem*, p. 51.

4 *Ibidem*, p. 134.

5 *Ibidem*, p. 179.

seminarios, Marin transita las obras y sus propuestas a partir de problemas y preguntas que va planteando. Es un texto que echa mano de herramientas de diferentes disciplinas como la lingüística, semiótica, en particular de los gramáticos de Port Royal y Benveniste, aunque también de la historia del arte, la fenomenología y la filosofía cartesiana, conjugándolas de un modo que solo pocos teóricos se permiten. Las fuentes que utiliza, unas veces para cimentar sus proposiciones y otras para entrar en diálogo con ellas, son heterogéneas y evidencian la erudición de un pensador fundamental para la historia cultural.

En su “Epílogo a manera de introducción” el autor abre su ensayo describiendo lo que hace con su texto –entrar en diálogo con la pintura, transformarla en discurso, desviarla hacia el lenguaje– y confesando su objetivo más profundo: transcribir el “rumor” que tiene en la cabeza, y que hace presentes numerosos textos, referencias, objetos e imágenes, cuando mira cuadros. Si a lo largo del libro se va a ocupar del problema de la enunciación y los modos en que la operan la historia y la pintura, el autor insiste desde el inicio en mostrarse como sujeto de enunciación de sus propuestas.

Los dos capítulos que le suceden se construyen a partir de las fuentes que cita, que le permiten presentar dos problemas relacionados y sobre los que volverá a lo largo de todo el desarrollo: la definición y la finalidad de la pintura. En el primero se presentan textos del siglo XVII que evocan el enfrentamiento entre Poussin y Caravaggio. La crítica de Poussin –a quién Marin llama “el Maestro”– y su círculo de defensores (como Félibien y Baglione) hacia Caravaggio y sus seguidores reside en el modo de utilizar el color por sobre la línea, el diseño, y el modo de representar el modelo, la naturaleza, tal y como la “ve”, pintando “lo bello y lo feo” del mismo modo. Aquí se pone en juego la idea de *mímesis*, uno de los conceptos más revisitados por la historia del arte, central en la formación académica tradicional. La finalidad de la pintura para Poussin era el deleite y que las obras sean agradables, posibilitado gracias a un conjunto de reglas y procedimientos a modo de receta. En el capítulo siguiente aborda la teoría de la *mímesis* retomando la analogía hecha por Poussin del “juicio” como la “rama dorada de Virgilio”. Apoyándose en fragmentos del libro VI de la *Eneida*, plantea que la condición de posibilidad de la *mímesis* es una operación a modo de quiasmo, entre una prohibición (el contenido, el discurso, lo que se oculta en la representación) y su transgresión (la comprensión, su transformación en lenguaje). Para que esto ocurra, es necesaria la erección de un signo, materializado en una tumba.

De esta manera cierra el capítulo y abre la cuestión de la representación como “muerte”. La metáfora de la ausencia que encarna la muerte le permite a Marin encarar el problema de lugar de la enunciación y el

borramiento de ella que hace el relato histórico. Y es a partir de esta idea que entra en juego la obra de Poussin, cuya tumba representada tiene como centro de la composición la inscripción que reza “Et in Arcadia ego”. En la “Parte I” del libro se propone “erigir la tumba de Poussin”,⁶ y demostrar así que el cuadro evidencia la naturaleza negadora de la enunciación histórica y de la representación misma. Marin recurre a herramientas teóricas de los gramáticos de Port Royal, como la teoría de la frase y el verbo que refiere el carácter ausente de la tercera persona, y toma de Benveniste su teoría del relato de la historia, que borra las marcas de enunciación para mostrar las equivalencias entre estas y su propuesta sobre el significado del cuadro de Poussin. A modo de una metarrepresentación de la historia, propone que *Et in Arcadia ego* “expone el proceso de denegación de la enunciación característico de la enunciación histórica”.⁷ Distinguiéndose de los abordajes puramente iconográficos, Marin no utiliza los ejemplos pictóricos para anclar sus propuestas, sino que hecha luz sobre su teoría desde y con las imágenes.

Lo interesante de su desarrollo y metodología es que el autor parte de la propuesta y luego se extiende en fundamentarla. A lo largo de los capítulos de la primera parte profundiza aún más en el análisis del cuadro y en las operaciones pictóricas, de organización espacial, de los recursos plásticos y distribución de las figuras que intervienen para el significado que le atribuye. Pivoteando en otras obras del “Maestro” que le sirven para el desarrollo, se apoya en herramientas conceptuales de diferentes disciplinas para proponer nuevas hipótesis. Pero también reflexiona sobre abordajes previos de la obra de Poussin, como el de Panofsky, Bellori y Félibien, situando las discusiones en su carácter historiográfico. Al mostrar diversos abordajes posibles, Marin evidencia con su texto la pluralidad (¿arbitrariedad?) de las formas de abordaje de un cuadro. En este sentido, su obra sería una especie de reflexión metateórica sobre el modo de abordar imágenes desde las ciencias sociales, desde distintas disciplinas.

Para exponer la operación del proceso de representación-narración y la borradaura del lugar de la enunciación que encuentra en el sistema representativo de Poussin, recurre a otra analogía, recurso frecuente en el texto, con el célebre dispositivo óptico de Brunelleschi –mito fundacional de la perspectiva geométrica– y su condición de invisibilizar el soporte. En la “Parte II” este punto es retomado, y el autor se detiene en el “dispositivo perspectivo” y su capacidad para transformar el espacio percibido por la retina en espacio geométrico, medible. Allí reside el carácter autorreferencial y de autocrítica que encuentra en “La medusa”

6 *Ibidem*, p. 55.

7 *Ibidem*, p. 69.

de Caravaggio. En esta obra se expone, para Marin, el proceso de representación y destrucción del proceso mimético, y evidencia el carácter neutralizador de la percepción visual que opera la perspectiva. El cuadro de Caravaggio como el escudo/espejo convexo de Perseo, conquista la mirada de Medusa –término de la profundidad y punto de fuga– y gracias a las distorsiones del soporte neutraliza las distorsiones que el propio dispositivo perspectivo ejerce sobre la percepción visual del espacio.

Las críticas a Caravaggio realizadas por sus contemporáneos que cita desde el inicio tienen que ver con que el artista no respeta la “ley de representación” a la que está sometida la representación de la naturaleza, y el cuadro de Medusa es un ejemplo cabal de ello. Pero en los últimos capítulos, cuando se ocupa del problema de la luz, Marin pone de relieve un último aspecto del enfrentamiento entre Poussin y Caravaggio. La luz solar, universal y el espacio abierto (arcadiano) asociada al primero, se opone a la luz particular empleada por el segundo en numerosos ejemplos que cita, que cierra el espacio. El espacio negro es el no-espacio. A partir de las definiciones de “arca”, “arcanus” (cofre, ataúd, secreto, etc.), el autor le da un vuelco al enfrentamiento que abre el libro y reinterpreta las críticas a Caravaggio. El “espacio arcaniano” –idea que le da título a la “Parte II, Et in Arcana hoc”– con que identifica al artista, anula el fondo y en sus cuadros la luz solo deja ver el borde externo de la superficie de los objetos. El efecto de instantánea –que Marin también llama “efecto medusa”– que genera con este recurso le valió al artista la crítica sobre su imposibilidad de narrar de acuerdo a los preceptos de un cuadro de historia.

Esta idea de instantánea, de golpe de ojo que imprime “un efecto emocional en el instante-instantáneo de su violencia”,⁸ el autor la entiende como un gesto de indicación en la obra de Caravaggio. Un gesto que analiza en el capítulo que cierra el libro y que le permite proponer el sistema representativo y modelo narrativo de la obra del artista que vino al mundo para destruir la pintura.

La reedición de esta obra de Marin, confirma la vigencia de sus ideas en el campo de las ciencias sociales y de la historia del arte en particular. Además de la relevancia de sus propuestas para el estudio de los artistas, su aporte es fundamentalmente metodológico al evidenciar la riqueza del trabajo con múltiples herramientas teóricas que dialogan con fuentes heterogéneas, que lo ubican como uno de los grandes referentes de la historia cultural.

8 *Ibidem.*, p. 276.

**LAS HUELLA DE MNEMOSYNE. LA CONSTRUCCIÓN
DEL PATRIMONIO DOCUMENTAL EN LA ARGENTINA**

Graciela Swiderski
Buenos Aires, Biblos, 2015
289 pp.

Nora Altrudi
Universidad Nacional de San Martín

Este libro constituye la publicación de la tesis doctoral de la autora,¹ dirigida por Susana Romanos de Tiratel y Cecilia Hidalgo y defendida en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires (UBA), en agosto de 2012. Se trata de un estudio de caso que investiga la historia del Archivo General de la Nación, desde su creación en 1821 hasta el bicentenario, teniendo en cuenta que esta institución, una de las más antiguas que todavía perduran, atravesó las diferentes etapas de la construcción del Estado nación y que hasta ahora no había sido estudiada con el rigor que amerita.

La investigación se propone analizar la situación de los archivos y evaluar las políticas públicas que los sustentan partiendo de la necesidad de responder cuatro preguntas fundamentales. Primero: cómo se originó y evolucionó la principal institución archivística en la Argentina, cuál es su legado a la tradición archivística nacional y a la producción del conocimiento histórico. Segundo: cómo se institucionalizó la memoria, la constitución del patrimonio fue un proceso planificado y acumulativo o producto de situaciones complejas y por momentos caóticas que perdieron muchas piezas en el camino o contenido informativo de las preservadas. Tercero: los problemas actuales son nuevos o vienen de una tradición heredada y, en cuarto lugar, las condiciones en que llegan los archivos del sector público nacional, ya que las actuales exigencias internacionales requieren que estos, además de aportar a la investigación académica cumplan con las necesidades de información de todos los ciudadanos.

1 Graciela Swidwrski, una de las referentes en archivística más importantes en nuestro medio. Es doctora en Historia (UBA), magíster en Ciencia Política (Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín), especialista en Gestión y Administración de Archivos de la Escuela de Documentalistas de Madrid (España). Especialista de unidades de información de la Administración Pública Nacional (Instituto Nacional de la Administración Pública), jefa del Departamento Biblioteca, a cargo del Departamento Documentos Escritos del Archivo General de la Nación, profesora de grado y posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Desde el punto de vista archivístico, se realiza una breve historia de la disciplina como así también de sus fundamentos y principios básicos: de procedencia y de orden originario en tanto garantes de la integridad y valor testimonial de los documentos, como así también a la clasificación, ordenamiento y descripción normalizada según estándares internacionales. Por otra parte, se hace mención a la teoría de la gestión de documentos que pone el énfasis en la normalización de los tipos documentales y la adopción de pautas técnicas para racionalizar la producción y tratamiento documental. También se hace mención al tercer principio archivístico: el ciclo vital de los documentos.

Por otra parte, aborda el tema de la memoria desde las perspectivas de estudiosos contemporáneos² considerando aspectos tales como: el rol de la memoria colectiva en la historia y la construcción de identidades, la memoria y el olvido como fenómenos políticos, el surgimiento de nuevas instituciones estatales (en nuestro país el Archivo de la Memoria) vinculadas al “deber de memoria” en cuanto idea de justicia y recuerdo, la confrontación de historia oficial escrita por los dominadores y la memoria conservada por los dominados y la necesidad de que las políticas de la memoria se apoyen también en los archivos para no caer en el riesgo de las “tradiciones inventadas”. Por otra parte, también hace referencia al conocido “a contrapelo”, que permite revisar las fuentes desde perspectivas más sutiles y complejas.

La primera parte del libro, “El archivo general y sus paradigmas”, indaga a través de la historia del Archivo General de la Nación cómo en el transcurso de estos casi doscientos años, influyeron en la implementación de las políticas archivísticas los dos paradigmas tradicionalmente asociados a los archivos: como reservorios de memoria y fuentes para la investigación histórica o como instrumentos para garantizar la continuidad administrativa y la divulgación de las actuaciones gubernamentales.

Cada uno de los cuatro capítulos que conforman esta primera parte, constituye una etapa que es estudiada siguiendo las variables definidas en el diseño metodológico: presupuesto, edificio y equipamiento, estructura organizacional, recursos humanos, fondos documentales, transferencia de documentación, posterior patrimonialización, clasificación, ordenamiento y descripción y servicios al usuario, como así también la gestión de cada uno de sus directores. Del mismo modo, para cada una de estas etapas se explicitan las ideas rectoras que sustentan los paradigmas enunciados.

2 Cita a Andreas Huyssen, Paul Ricoeur, Eric Hobsbawm, Tzvetan Todorov, Enzo Traverso, Terence Ranger, Carlo Ginzburg, Walter Benjamin.

Para completar el estudio, se analiza la situación de los Archivos de la Administración Pública Nacional y se realiza una breve referencia a los archivos provinciales y municipales.

Para ello, se consultaron y trabajaron fuentes primarias conservadas en el Archivo General de la Nación: en las secciones Gobierno Nacional y Contaduría Nacional del Departamento Documentos Escritos, mientras que la documentación más moderna se obtuvo del Archivo Institucional. En cuanto a las fuentes secundarias se utilizaron las memorias institucionales, publicadas hasta 1924 e inéditas entre 1943-2009 y los reglamentos de 1914, 1924 y 1949.

La segunda parte: "Archivos y acceso a la información pública en la Argentina: normativas y problemas de aplicación", hace un recorrido por los aspectos legales, tanto en lo que hace a la doctrina y los documentos internacionales sobre accesibilidad documental como a las legislación nacional, no solo en lo referente a las posibilidades de consulta por parte de los ciudadanos, sino también en cuanto a la legislación archivística en general.

De esta forma, se hace evidente que la Argentina carece de un sistema nacional de archivos mientras que la legislación vigente es la Ley Nº 15.930 de 1961 y los decretos 232/79 y 1571/81, promulgados por la última dictadura militar. Estos últimos dictaminaron sobre algunos aspectos no contemplados en la ley de 1961 como ser la valoración, selección y expurgo y los procedimientos para la preservación y transferencia de fondos. De todas formas, sostiene la autora, el principal problema no es la desactualización legislativa, sino las dificultades para hacer cumplir las normas existentes.

Con respecto a la información pública, analiza el decreto 1172/03 de acceso a la información, los antecedentes y estado de la cuestión de la documentación clasificada y la Ley Nº 25.326 de protección de datos personales.

En este caso, el estudio de la Constitución Nacional y la legislación existente, tanto leyes y decretos vigentes y no vigentes como proyectos presentados, se completó con información producida por la Subsecretaría para la Reforma Institucional y Fortalecimiento de la Democracia, como así también, entrevistas a funcionarios de la misma Subsecretaría y de otras dependencias como Jefatura de Gabinete de Ministros, Instituto Nacional de la Administración Pública, Oficina Nacional de Tecnología Informática.

Con respecto al tema de la tecnología informática, se menciona brevemente los desafíos y problemas que en cuanto a la conservación de los documentos produce el llamado "gobierno electrónico", aprobado por el decreto 378/05.

Finalmente, la hipótesis enunciada queda demostrada en el transcurso de la investigación realizándose una exhaustiva búsqueda y análisis de las fuentes. Esta hipótesis sostiene que las apropiadas políticas públicas

formuladas en 1821, momento de creación del Archivo General, fueron al poco tiempo reemplazadas por otras menos certeras que juntamente con errores de implementación dieron origen a cuestiones estructurales y funcionales, subsistentes hasta nuestro días, que afectaron la integridad del patrimonio documental. El regreso a la democracia en 1983, no produjo modificaciones sustanciales, del mismo modo que el anterior gobierno, pese de su preocupación por la memoria y el derecho a la información pudo resolver tanto los problemas históricos como los nuevos derivados de la Reforma del Estado llevada a cabo en los noventa.

En conclusión, el trabajo realizado constituye la primera historia sistemática del Archivo General de la Nación y de la construcción de nuestro patrimonio documental que ayuda a la comprensión de los problemas relativos a la conservación e integridad de las fuentes, siendo al mismo tiempo un llamado de atención sobre la falta de políticas públicas y el vacío legislativo en el tema de archivos. Por otra parte, también pone de manifiesto el rol de los archivos en cuanto al derecho a la información del ciudadano y en consecuencia la transparencia en la gestión estatal y el fortalecimiento de la democracia, enfatizando también la necesidad de alcanzar parámetros internacionales en materia archivística que favorezcan no solo la relación de los archivos con la historia, sino con la democracia y la administración del Estado.

UN VIAJERO VIRREINAL. ACUARELAS INÉDITAS DE LA SOCIEDAD RIOPLATENSE

Roberto Amigo, Ticio Escobar, Natalia Majluf,
Raúl Mandrini y Roberto Vega Andersen
Buenos Aires, Editorial Hilario, Artes, Letras & Oficios, 2015
183 pp.

Carolina Vanegas Carrasco

Universidad Nacional de San Martín

Se presenta este volumen como el catálogo de la exposición homónima que tuvo lugar en la sala 21 del Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina) entre el 24 de noviembre de 2015 y el 3 de enero de 2016. La muestra, curada por el investigador argentino Roberto Amigo, reúne 55 acuarelas atribuidas a un anónimo viajero de fines del siglo XVIII o comienzos del XIX en el virreinato del Río de la Plata. Este libro-catálogo se imprimió en un formato de 25 x 21 cm, en papel ilustración con tapa dura y sobrecubierta, con un tiraje de 1500 ejemplares. Se acompañó con una “suite de láminas” de 100 ejemplares “en papel Rives Sensation White de 280 gr., veinte de ellos numerados I al XX, para ser distribuidos entre editores y autores, y los restantes, numerados del 1 al 80, para su venta cada uno junto a un ejemplar del libro”, como se especifica en la misma.

La presentación del libro y la exposición son de autoría de Amigo, quien con este proyecto cerró su ciclo como curador en jefe del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Especialista en el arte rioplatense del siglo XIX, el autor hace referencia a la importancia y excepcionalidad del conjunto de acuarelas publicadas, debido a la escasez de registros gráficos de la época a la que se atribuyen (ca. 1784-1806). Los capítulos reúnen conjuntos identificados temáticamente: 1. Escenas rurales; 2. Escenas urbanas. Gentes y oficios; 3. Los regimientos; 4. Los pueblos aborígenes; 5. Jefes indígenas rebeldes y una adenda. Estos tres últimos enriquecidos con los aportes del investigador paraguayo Ticio Escobar, la historiadora del arte peruana Natalia Majluf y por los argentinos Raúl Mandrini, antropólogo, y el experto en artes populares, Roberto Vega Andersen.

Cada una de las acuarelas figura acompañada de una ficha explicativa, en su gran mayoría de autoría del curador de la muestra, combinan la descripción minuciosa de la lámina y su relación con iconografías anteriores o posteriores. En algunas ocasiones incluyen referencias literarias que describen los tipos y costumbres aludidos en estrecha relación con los textos que las acompañan, además de una precisa descripción de los

detalles y la permanencia o no en el tiempo de ciertas costumbres. El carácter documental aportado por las imágenes se refuerza con la inclusión de fotografías de los objetos representados, tales como avíos, indumentaria, instrumentos musicales, armas etc., de colecciones públicas y privadas. Se completa con la adenda de Roberto Vega, en la que aperos, cuchillos y ponchos son analizados a la luz de los detalles iconográficos y descripciones textuales de las acuarelas.

Amigo afirma que estas imágenes llegan para llenar “el gran vacío visual costumbrista” y para complementar las imágenes publicadas por los grandes coleccionistas y compiladores de la iconografía argentina, Alejo González Garaño y Bonifacio del Carril. Por ello, establece el carácter fundacional de algunas de estas acuarelas por ser “las primeras conocidas” en, por ejemplo, describir un oficio (“La yerra de ganado”), en denominar como gaucho al tipo representado (“Gaucho tocando la guitarra” o “Gaucho riñendo”), la “primera representación de la iconografía de las carretas en la llanura rioplatense” (“Carreta que vá de viaje”) o costumbres inéditas –en imagen o texto– como es el caso de “Modo de pasar las Carretas un Rio sobre dos Canoas”, “Modo de desembarcar en Buenos Ayres” o “Paseo de Majo a la moda de Bu[en]os Ay[re]s”. Asimismo, las dos imágenes finales, “El Rebelde Tupac Amaro” y “Julián Apasa alias Tupac Catari Gefe pr[ovincial] de la rebelión del Perú en el Virreynato de Buenos Ayres”, según Natalia Majluf, autora de sus fichas, son piezas clave “para reconstruir la iconografía de la rebelión más importante de la América Colonial”¹ dado su carácter inédito y particularmente en el caso de Tupac Amaro, pues se trataría de su imagen más antigua conocida hasta el momento.

Llama la atención la cantidad de tipos negros, indígenas y mestizos, que de acuerdo con Amigo corroboran los dichos del cronista español Concolorcorvo (Alonso Carrió de la Vadera Gijón, 1715-Lima, 1783), según quien, “la mitad de la población de Buenos Aires era negra o de etnia mixta”.² Lo que a su vez, de acuerdo con lo que la directora del MNBA dijo en la inauguración de la muestra, recuerda “que los argentinos no solo venimos de los barcos”, un lugar común dentro del discurso identitario proveniente de los discursos nacionalistas de fines del siglo XIX y comienzos del XX. En este sentido, Amigo advierte, “evitar observar estas acuarelas desde la idea esencialista de la imagen de la nación predestinada”.³

1 Roberto Amigo, Ticio Escobar, Natalia Majluf, Raúl Mandrini y Roberto Vega Andersen. *Un viajero virreinal. Acuarelas inéditas de la sociedad rioplatense*. Buenos Aires, Editorial Hilarario, Artes, Letras & Oficios, 2015, p. 167.

2 *Ibidem*, p. 88.

3 *Ibidem*, p. XIII.

Con respecto a las acuarelas en su conjunto analizadas en la introducción, Amigo pone en cuestión su unidad (parece tener adiciones y sustracciones), que sea de autoría única (en parte por el punto anterior) y su “originalidad” (no solo por la constatación de que algunas imágenes no fueron tomadas del natural –en particular las que corresponden a los líderes peruanos y a los indígenas paraguayos–, sino porque muchas de ellas se ajustan a las convenciones del género de tipos y costumbres. Este género proviene de los libros de trajes cuyos orígenes se remontan al siglo XVI y de los álbumes de pregoneros y vendedores ambulantes en boga desde fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, caracterizados por sus imágenes esquemáticas e idealizadas,⁴ aunque no por ello menos detalladas. La vinculación con este género explicaría la ausencia de narrativa en la mayoría de las imágenes y la ambigüedad de los paisajes que no permiten una identificación que vaya más allá de las huellas dejadas por la iconografía y los epígrafes, analizados con profundidad y precisión por los autores del libro.

Una de las cuestiones más complejas para abordar en este tipo de imágenes tiene que ver con su valoración estética y las tensiones que surgen respecto de su valor documental. Para Bonifacio Del Carril, autor de la principal compilación de iconografía argentina, estas imágenes no deben considerarse “obras de arte”, sino documentos iconográficos de “hechos o acontecimientos de la vida, vistas de ciudades y paisajes, tipos humanos, usos y costumbres”.⁵ Se puede decir que tanto la exposición como el catálogo de *Un viajero virreinal*, no pretenden modificar esa perspectiva y por ello son consideradas como imágenes en las que, de acuerdo con Amigo, se “privilegia la descripción”.⁶ El autor se detiene en contadas excepciones para hacer comentarios sobre sus valores plásticos, su colorido o composición, privilegiando él también la imagen como documento, dada la importancia atribuida al conjunto como fuente para el estudio de la época.

Sin embargo es interesante detenerse en las ocasiones en que el curador hace referencia a sus características formales destacando los casos en que se utilizan recursos que “superan el habitual estatismo de este álbum”⁷ o en donde se obtiene dinamismo “a pesar de sus limitados

4 Natalia Majluf. “Pancho Fierro, entre el mito y la historia” en: Marcus Burke y Natalia Majluf: *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid, El Viso/The Hispanic Society of America, 2008, p. 42.

5 Bonifacio Del Carril. *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina, 1536-1860*. Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 14.

6 Roberto Amigo, Ticio Escobar, Natalia Majluf, Raúl Mandrini y Roberto Vega Andersen. *Un viajero virreinal*, op. cit., p. 62.

7 *Ibidem*, p. 94.

recursos plásticos”.⁸ En otras, valora positivamente “la intención de desarrollar el espacio pictórico” sin embargo, destaca la falta de dominio de la perspectiva de el/los autores, por lo que considera que “prevalece la manera intuitiva” de representar el espacio pictórico.⁹ No serían tan llamativos estos juicios sobre los mencionados limitados valores plásticos del conjunto de imágenes y su vocación descriptiva y documental, si no fuera por la apreciación que hace de las mismas Ticio Escobar, quien por otra parte concuerda con la hipótesis de Amigo de que el cronista informante y el ilustrador podrían ser personas distintas. Escobar, sin embargo, difiere respecto de su apreciación formal y su intención documental al señalar que

El esmero aplicado a la solidez de la composición y a la elegancia del trazo relegan la veracidad de los hechos representados, por lo que cabe suponer (...) que la intención del acuarelista se centre más en preocupaciones estéticas que documentales (resulta más que probable cierta formación académica suya).¹⁰

En el análisis de las cinco acuarelas referentes a temas paraguayos, Escobar plantea que probablemente están basadas “en informes de segunda mano”,¹¹ dado que la indumentaria no corresponde con los atuendos registrados del momento, y plantea que “aunque resulta indudable que las ilustraciones ofrecen referencias orientadoras, estas deben ser revisadas y confrontadas con otras fuentes”,¹² con lo cual las devuelve a la esfera documental. En este sentido, en el caso de las láminas referidas a indígenas, por ejemplo en “Indios Payagüas”, Escobar reconoce la precisión en varios detalles del vestido y las costumbres –cuya iconografía explica de manera amplia y erudita– al mismo tiempo que señala algunos detalles, en este caso la pintura corporal, parecen “apoyados en la fantasía del acuarelista”.¹³ En el caso de “Indios Guaicurú” resalta la contradicción entre texto e imagen:

los personajes se representan en un terreno yermo, a pesar de que el comentario de esta obra menciona que los guaycurú viven por lo general en zonas boscosas, lo que refuerza la conjetura

8 *Ibidem*, p. 105.

9 *Ibidem*, p. 79.

10 *Ibidem*, p. 109.

11 *Ibidem*, p. 111.

12 *Ibidem*, p. 122.

13 *Ibidem*, p. 142.

de que la representación del paisaje obedece a razones compositivas, estéticas, antes que a la intención de registrar el entorno natural.¹⁴

Las apreciaciones de Escobar, nutridas por sus investigaciones sobre el universo estético de los pueblos indígenas del Paraguay,¹⁵ ubican al/los autor/es de estas acuarelas dentro de la tradición occidental. Esta perspectiva, unida a la consideración de esta serie como propia del género de tipos y costumbres antes referido, evidencia una relación dialéctica entre la sujeción a las convenciones de representación y el carácter documental de las imágenes. Adicionalmente, la hipótesis de que algunas de estas acuarelas hayan sido conformadas a partir de otras fuentes –orales o escritas– tensa al máximo ese carácter documental en tanto producto de un “testimonio de época”, “tomado del natural”, punto en el que ha residido históricamente su valor.

En suma, *Un viajero virreinal* presenta rigurosos y documentados estudios iconográficos que posibilitan una más amplia comprensión de esta serie de acuarelas y al mismo tiempo reúne diversas perspectivas que, lejos de intentar ofrecer certezas sobre el conjunto iconográfico, enriquecen las posibles miradas hacia este extraordinario acervo, además de abrir una necesaria discusión, no sólo sobre las formas de producción de este tipo de obras, sino también sobre sus usos y ámbitos de circulación.

14 *Ibidem*, p. 153.

15 Ver Ticio Escobar. *La maldición de Nemur*. Asunción, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 1999.

**THE LIFE WITHIN. CLASSIC MAYA AND THE MATTER
OF PERMANENCE**

Stephen Houston

New Haven, Yale University Press, 2014

208 pp.

Estefanía Blasco Dragun

Universidad de Buenos Aires

El último libro de Stephen Houston trata un tema que interesa a historiadores del arte y a antropólogos por igual: ¿de qué forma concebían los antiguos mayas los materiales que manipulaban para realizar sus objetos artísticos? La importancia de este texto se sustenta en la trayectoria del autor, investigador en arqueología y escritura maya, y que actualmente se desempeña como profesor de antropología y arqueología en la Universidad de Brown, Rhode Island. Participa a su vez en proyectos arqueológicos y en congresos donde debate sobre nuevos hallazgos e interpretaciones sobre esta cultura precolombina. Justamente, es esto lo que hallamos en *The Life Within*, una obra que trabaja a partir del análisis de piezas arqueológicas e intenta dar una explicación novedosa y abarcadora del fenómeno de la materialidad en el pensamiento y el arte mayas.

Una de las hipótesis centrales del texto es que los mayas concebían los materiales como portadores de cualidades anímicas de distinto orden, lo cual condicionaba su utilización, los modos de manufactura y el aspecto de las piezas acabadas. Para demostrarlo, el autor organiza su libro en cuatro capítulos, precedidos por un prefacio, a lo largo de los cuales analiza tanto la forma de los objetos artísticos como los distintos procedimientos de realización, la obtención de materias primas y los procesos de creación e imitación de formas.

En el prefacio, el autor plantea otra de las hipótesis que guiarán su libro: que los mayas, a través de la manipulación del material, buscaban la trascendencia tanto de los objetos percederos como de los seres que habitaban en ellos. Esto explicaría desde la existencia de imitaciones de técnicas en diversos soportes hasta la utilización de determinados materiales por parte de la nobleza, o incluso la particular forma de inclusión de registros del habla en la escritura glífica.

En el primer capítulo, "A world that matters", hallamos un recurso que será recurrente a lo largo del libro, y consta de una reflexión

filosófica en relación a las nociones de cambio, perdurabilidad y de la capacidad del ser humano de apropiarse de la materia que encuentra en mundo circundante. A partir de allí el autor se propone indagar en las nociones estéticas del pensamiento maya basándose en los hallazgos arqueológicos y en estudios etnográficos sobre los mayas modernos. Houston destaca la necesidad de diferenciar estas nociones de las reflexiones occidentales acerca de la materia y la sustancia, distintas de las que se pueden hallar por ejemplo dentro del lenguaje maya yucateco, en que materia y sustancia se identifican e intercambian de formas menos rígidas. Habría, según el pensamiento maya, una energía vital potencial que estaría contenida en los materiales. El autor establece entonces una clasificación de la materia en dos grandes grupos: por un lado la materia que crece, que sería suave, relacionada a lo vegetal, y por otro lado la materia que se extrae, que sería dura y densa. Dentro del primer grupo se habrían establecido paralelismos, como por ejemplo entre las partes del cuerpo humano y las de los vegetales, o referencias metonímicas como ser la adjudicación del poder del jaguar a algunos de sus huesos. Pero también dentro del segundo grupo habría propiedades características, desde la concepción de las rocas como atlantes encargados de sostener el mundo, hasta la peculiar representación de las piedras cortantes de uso ritual como cuerpos esqueléticos.

En el segundo capítulo, "To become something else", el autor habla de las transformaciones de la materia, y es aquí donde se halla el núcleo de su argumentación sobre la búsqueda de perdurabilidad por parte de los mayas clásicos. El autor analiza casos en los cuales se observa la imitación de patrones y formas derivadas de determinadas tecnologías (como la cestería), o de materiales percederos, en materiales más durables, como ser la cerámica o la piedra. Asimismo describe y categoriza los distintos patrones de copias, a través de ejemplos concretos de piezas halladas en sitios mayas, sugiriendo posibles motivaciones para el proceso de copiado (entre los cuales incluye la posibilidad de que fuese un modo de juego o se tratase de pruebas de forma o color o que se intentase reproducir formas complejas en materiales maleables). El autor refiere a trabajos previos que analizan este tipo de migraciones entre materiales diversos, en autores como Gustav Klemm o Gottfried Semper, pasando por Augustus Lane-Fox Pit-Rivers, Henry Balfour, William Henry Holmes o H. Colley March. De este último toma la denominación *skeuomorph*, que refiere a un objeto que parece de un material pero en realidad es de otro, implicando así un proceso de transferencia. Houston hace un sintético recorrido por los aportes de cada uno de estos autores al pensamiento sobre la imitación de formas y materiales, y pone especial acento en la idea de existencia de procesos inconscientes de transmisión de formas hacia soportes más

duraderos. Remarca la tradición occidental de la reflexión en torno a las ideas de copia, representación, mimesis y simulacro, para contraponerlo con el pensamiento maya, donde copia y original parecieran ser inseparables, y donde las propiedades del original son transmitidas a la copia. Por lo tanto, la idea de copiar estaría en relación directa con la idea de perdurar, pero también con la idea de que todos los sujetos de la sociedad pudiesen poseer los mismos objetos, aunque manteniendo las diferencias jerárquicas a través del valor del material. En este proceso de copia, tanto la creación de formas como su reconocimiento implicarían una serie de convenciones compartidas.

Luego el autor describe el proceso de análisis de las piezas, desde su detección como *skeuomorphs*, la clasificación de las mismas y el intento de dilucidar los motivos de su creación, lo cual constituiría el momento más complejo y el que podría presentar mayores objeciones. De todos modos, Houston establece una categorización de motivaciones posibles para la creación de estos objetos. Más adelante analiza las implicancias simbólicas del acto de copiar, al generar combinaciones y asimetrías como procesos mentales. También piensa en las paradojas que se presentan a partir del reconocimiento de este proceso de copias e intercambios de un material a otro, ya que lo habitual en el arte maya es seguir reglas de creación bastante estrictas, en función de la tradición, y segmentar la producción por la especialización de los artesanos. Hacia el final del capítulo habla de la identificación, dentro del lenguaje maya yucateco, de la noción de copia con la de aprendizaje y del valor que otorgan los mayas al engaño como modo de demostrar una inteligencia superior. Estas reflexiones en torno a los procesos de copia y transmisión se sustentan en un pensamiento en el cual la temporalidad es cíclica, y por tanto nada es completamente nuevo, sino que es la recreación de algo ya existente.

Luego, en el tercer capítulo, "The life within", el autor cita estudios etnográficos que sostienen que para distintos grupos mayas modernos, las cosas y los lugares estarían dotados de una energía vital potencial, que las cosas podrían hablar, enojarse, tener hambre, ayudar, etc. El origen de este pensamiento se remonta a los mayas clásicos, quienes creían que los materiales vivían, que las piedras respiraban, hablaban, olían, o eran el hábitat de un dios, y que ellos podían hacer que obedecieran sus órdenes. En este momento, en que el autor habla de la idea de animismo, hace una breve referencia a los estudiosos que abordaron el tema. En el caso de los mayas, hablar de animismo no significa afirmar que otorgaran estatus de persona a un objeto, sino simplemente que asumían que ese objeto podía compartir ciertas funciones vitales, y por tanto establecer algún tipo de relación con los seres humanos. Dentro de este grupo de pensadores, Houston adhiere a los postulados de Alfred Gell, tomándolo como un

punto de referencia en su acercamiento a una definición de lo que es el animismo para la antropología. Nuestro autor sostiene que para los mayas clásicos todo estaba atravesado por una serie de fuerzas, de las cuales la más importante era la energía vital, y los ciclos de salud y enfermedad estaban atados a ella. Esto habría tenido implicancias en el proceso de evangelización, dado que este tipo de animismo implicaba una serie de rituales en los cuales se establecían relaciones no solo con los objetos, sino también con los materiales de los cuales estaban hechos.

A modo de aplicación de estas ideas en el estudio de casos particulares, Houston analiza la aparición del glifo que simboliza la fuerza vital en distintos contextos, y especialmente en relación a las piedras. Aquí vemos en forma concreta cómo es que el autor, a partir de la constatación de la existencia de tallas en piedra sin terminar u otras tallas en que la representación se adapta a la forma de la roca, arriba a la conclusión de que la motivación provendría de la idea de que algunas rocas poseían fuerzas anímicas y otras no. Casos similares serían las piedras que necesitaban del proceso de pulido por el cual se permitía a las fuerzas anímicas, y en algunos casos incluso a dioses contenidos dentro de ellas, emerger a la superficie. Una piedra de importancia para los mayas clásicos era el jade, que además sería capaz de retener la fuerza vital de los gobernantes una vez muertos, y por ello constituía el material principal para la confección de figurillas y máscaras mortuorias. Otras piedras especiales en su manipulación eran la obsidiana y el sílex, minerales que eran representados como cuerpos esqueléticos en relación a su empleo como elementos cortantes en sacrificios y autosacrificios. Houston sostiene así que en los casos en que se observan deidades representadas en tallas en piedra o en las superficies pulidas que se usaban como instrumentos de adivinación, puede hablarse no solo de representación, sino de desvelamiento de seres o fuerzas que se hallaban contenidos dentro del material. En algunos casos, incluso estas representaciones se hallaban en relación al origen mítico otorgado al material en cuestión. Las piezas con retratos de gobernantes serían también un interesante caso de estudio, ya que multiplicaban la presencia del retratado haciéndolo ver, oler y oír más allá de los límites de su propio cuerpo, como demuestran las mutilaciones ejercidas habitualmente sobre este tipo de retratos.

Hacia el final del capítulo, Houston se dedica a la escritura como portadora de un animismo similar al resto de los materiales, pero a su vez particular, ya que en algunos casos los glifos remitirían a la palabra hablada interpelando al mismo tiempo al lector. El autor explica la naturaleza de estos símbolos y la relación estrecha entre imagen y palabra en las representaciones mayas. También desarrolla los casos que observó la aparición de figuras intercaladas entre los glifos, que no habían sido

estudiadas hasta el momento, y que aludirían al lenguaje hablado y al carácter relacional del mismo. Concluye en este capítulo que las fuerzas anímicas presentes en los materiales eran controladas por los seres humanos que escribían, dibujaban, esculpían, y que su preocupación principal era la de retener estas fuerzas y mantenerlas utilizables.

En el último capítulo, “A beauty that cannot die”, el autor comienza analizando la noción occidental de belleza, a partir de la apreciación estética dentro del campo de la sociología, para contraponerla al pensamiento maya, el cual sería más útil analizar, según Alfred Gell, a partir de una estética de las relaciones y no de las categorías kantianas del gusto. Houston habla de la dificultad de acceder a las nociones de belleza y estética de los mayas clásicos, más allá de las ideas aproximadas que pueden dar los estudios etnológicos sobre las lenguas mayas modernas. Un parámetro válido para el análisis de la valoración entre los mayas clásicos sería el concepto *yax*, que más allá de nombrar un color (verde-azul), refiere a lo brillante, lo nuevo, lo primigenio, y por ello entra en la composición de palabras como *yaxte* (el árbol de ceiba primordial). El *yax* estaría en todas partes, en el agua del mar y en el cielo, pero a su vez los gobernantes eran quienes podían detentar objetos más duraderos hechos de jade (*yax-tun*) siendo poseedores de una belleza y un valor especial, que no perecería.

En último término, Houston realiza una reflexión sobre la transformación, lo cíclico y la búsqueda de trascender lo percedero. De este modo cierra un libro que expone una forma novedosa de abordar la producción de los mayas atendiendo a sus creencias sobre las propiedades de los materiales, atravesados por una fuerza vital que involucraba una relación constante entre todos los elementos de la naturaleza. Podríamos pensar en algunas debilidades del texto, como ser la necesidad de establecer categorías cuyas bases son discutibles, al sustentarse en esquemas de pensamiento que son difícilmente accesibles, o la pretensión de estar hallando elementos nunca antes abordados por los estudiosos del campo. Pero principalmente el libro logra ser una mirada renovada acerca del estudio del arte maya, de las implicancias que su cosmovisión tenía en su producción material y el modo en el cual sus creaciones trascendían lo meramente utilitario, pero también lo meramente estético. El resultado es un libro ambicioso, que plasma la gran trayectoria de Houston y sus investigaciones, al mismo tiempo que recoge estudios previos con otros enfoques sobre las piezas de arte y nos permite así redirigirlos. *The Life Within* es un texto fundamental, que abre una vía de análisis nueva y enriquecedora, a la espera de nuevos desarrollos en el campo.

**IV SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE ARTE PÚBLICO
EN LATINOAMÉRICA**

PASADOS PRESENTES: DEBATES POR LAS MEMORIAS EN EL ARTE PÚBLICO
EN AMÉRICA LATINA

Cali, Colombia
13 al 15 de octubre de 2015

Renato Palumbo Dória
Universidade Federal de Uberlândia

Com apoio da Universidad del Valle e do Archivo Histórico de Santiago de Cali, o Grupo de Estudios sobre Arte Público em Latinoamérica realizou na Colômbia, entre 13 e 15 de outubro de 2015, o IV Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica: Pasados presentes: debates por las memorias en el arte público en América Latina. Seminário realizado já em diferentes países e que busca fomentar e fortalecer uma rede de investigadores atentos à arte pública na região, sendo que poucas vezes as tópicas de um evento deste gênero estiveram tão em consonância com determinado contexto histórico e social, sendo a Colômbia das últimas décadas palco de inúmeras disputas no campo da memória, reverberando processos recorrentes em toda a América Latina. Com a presença de estudantes e pesquisadores da própria Colômbia, além do México, Cuba, Argentina, Chile, Peru, Brasil, Cuba, Paraguai, Venezuela, Espanha e Equador, entre outros, o seminário ofereceu um panorama amplo da discussão contemporânea da arte pública na América Latina, estruturando-se para tal em diferentes eixos temáticos, verificando-se neste contexto o aprofundamento de percepções e sensibilidades específicas, com o evidente impacto da história política na constituição de uma memória comunitária moldada por variadas formas de violência, e sobretudo pela ausência física e simbólica de seus mortos, sendo emblemático que a imagem escolhida para ilustrar o material gráfico do evento tenha advindo do projeto *Magdalenas por el Cauca*, dos artistas colombianos Gabriel Posada y Yorlady Ruiz – projeto no qual se rememora de modo antimonumental, através de ações coletivas, os mais de mil desaparecidos da região do distrito de Buenaventura e do vale do rio Cauca (e por conseguinte os mais de 50.000 desaparecidos em Colômbia nas últimas décadas) – corpos ocultados, inacessíveis e levados pelas águas, mas que nos fazem indagar: como reparar o irreparável?

Em Arte público y activismo político observamos, em direção oposta à imposição do esquecimento, as estratégias em torno da memória

coletiva dos assassinados e desaparecidos, com a importância simbólica e concreta de se guardar os nomes próprios destes indivíduos: personagens de dramas domésticos e familiares, mas sobretudo coletivos e sociais. Rememoração que entende que silenciar sobre os mortos de ontem é silenciar sobre os de hoje, podendo darem-se estes processos através de práticas comunitárias como as ensejadas pelo coletivo mexicano Bordando por la paz y la memoria, que ocupando praças e ruas na realização comunal de bordados redimensiona afetivamente a ausência dos cerca de 160.000 mortos e 30.000 desaparecimentos ocorridos no México desde 2006. Práticas de empatia que alcançam dimensão pública, superando os particularismos e produzindo, pelo uso compartilhado dos olhos e das mãos, formas efetivas de mobilização emocional. A mesma sessão tratou ainda das disputas em torno da memória social e dos modos pelos quais uma coletividade se apropria ou não de determinado monumento, dando-lhe por vezes outros significados para além dos originariamente previstos, e mesmo em oposição aos significados impostos verticalmente, valorizando-se a emergência de modalidades horizontais de políticas da memória, como as praticadas, desde 2010, pelo grupo Espacio de Cultura y Memoria El Rancho Urutau em relação às vítimas da cidade de Ensenada, na província de Buenos Aires (assassinadas, sobretudo na década de 1970, por grupos paramilitares e pelo terrorismo de estado), através de murais figurativos e rememorativos que, fazendo estas vítimas emergir do silêncio através da arte, insurgem-se contra o assassinato da própria memória; sendo significativo que se tratasse também na referida sessão da poética ativista do artista brasileiro Paulo Bruscky, que articulando em suas performances o espaço da rua e o cotidiano através da utilização do próprio corpo, logrou manter uma produção altamente crítica durante o último período de ditadura militar no Brasil.

Em Práticas artísticas comunitárias tratou-se de como a sobrevivência e significação da arte pública no cenário urbano dependem do imaginário coletivo e dos pactos que se estabelecem entre as comunidades e os objetos estéticos, muitas vezes impostos a um determinado espaço; ou ainda como através da linguagem da dança popular podem se manifestar pertencimentos, tensões e resistências em torno do território, em cartografias corporais que permitem a tomada de consciência de si e de seu próprio lugar no contexto urbano; podendo até mesmo os variados processos de autorepresentação e reconstrução coletiva da memória em torno de uma única fábrica e sua vizinhança, como no caso da extinta fábrica Grafa, em Buenos Aires, estabelecer relações diretas com a construção da memória de todo um país. Reiterou-se também aqui a dimensão política da arte pública, apesar da ambiguidade do conceito, na medida em que toda arte deveria ser pública por princípio, ao instaurar

debates e ativar as vozes e corpos dos que estão nas sombras e margens, possibilitando a criação e ocupação de espaços que se contraponham à herança colonialista. Espaços comunacionais, abertos para a dança e o gesto, numa temporalidade coletiva e desestabilizadora. Foram pensadas ainda aqui nas possibilidades comunitárias das artes eletrônicas no contexto de uma cultura aberta, de compartilhamento de softwares e conhecimentos, e através destes na reapropriação dos espaços públicos através de práticas colaborativas cujas ações transcendem o uso da tecnologia e o conceito tradicional de obra de arte. Práticas horizontais que, permitindo novas formas de participação e interatividade, e produzindo antes situações do que obras, superam a noção de autoria individual e estabelecem novas táticas de reapropriação urbana. Da Cidade do México, por sua vez, tivemos o relato da resistência comunitária do bairro de Tepito, convertendo marginalidade e vulnerabilidade em força através de processos teatrais calcados em uma memória social convertida em instrumento mobilizador de uma alteridade positiva. De Valparaíso, no Chile, tivemos a narrativa das plataformas de trabalho colaborativo e de espaços autogestionados que visibilizam os invisibilizados e, levando em conta a história local, buscam, mais que ampliar o espectro receptivo, estabelecer novas formas de relação entre seus participantes, tendo por centralidade os modos de fazer, e não somente a coisa feita. De Florianópolis, no Brasil, o relato de uma experiência em torno do museu como local ampliado, indagando sobre quais caminhos e escolhas queremos enquanto artistas e mediadores das relações entre arte e vida, sendo mais importante não o cenário em si, ou a arquitetura dada, mas sim as formas de habitação que se estabelecem, em suas adaptações e contrapositionamentos, determinando espaços de experiência e de troca afetiva.

Em Arte público y memoria histórica abordaram-se as ações urbanas que evidenciam as disputas existentes em torno das estruturas físico-simbólicas da cidade, com suas hierarquias, passando pela noção de arte pública como *ars memoriae* que tem o corpo como lugar primordial de sua dinâmica, além de tratarem-se dos falseamentos e simulacros do passado colonial que muitas vezes se dão em torno do conceito de “centro histórico”, em articulação com complexos processos de consolidação das identidades nacionais. Refletindo por sua vez sobre as múltiplas representações escultóricas de José Martí vigentes em Cuba, em uma estética aparentemente anacrônica, demonstrou-se como as práticas cotidianas e comunitárias ressignificam hoje estes objetos, numa vitalização e reapropriação do simbólico que transcendem um discurso meramente oficial. Sobre a conservação preventiva de monumentos como trabalho interdisciplinar, com suas diferentes responsabilidades e competências, salientou-se a impossibilidade de uma conservação efectiva sem a participación e

apropriação deles pela comunidade. Conservação e preservação que pode dar-se ainda através de ações pontuais, como no resgate dos modelos escultóricos do escultor uruguayo radicado na Argentina Juan Carlos Oliva Navarro, quase caídos em esquecimento. A construção de Brasília por sua vez, abordada em seu caráter ideológico, de projeto de cidade-monumento e representação de um Brasil moderno, é desmascarada pelo drama dos “candângos”: trabalhadores vindos sobretudo do nordeste do país para ali trabalharem em condições quase escravistas. Abordando-se também as constantes atualizações da figura de Bolívar como herói da independência venezuelana e o didatismo do monumento neoclássico, salientou-se como estes não são apenas objetos de rememoração mas, também, de promessa de futuro, sendo muitos os usos políticos da memória e dos processos de musealização. Quanto aos museus memoriais destacou-se neles o valor dos testemunhos como elemento transformador dos traumas coletivos, e com eles o caráter sempre seletivo dos processos rememorativos, podendo atuar neste interstício mecanismos de arte pública transitória e colaborativa que sejam capazes de ativar as distintas memórias que mobilizam uma comunidade. Sendo por sua vez múltiplas as possíveis articulações entre a noção de museu, mausoléu e monumento, vai-se em direção oposta quando se percebem as possibilidades de uso do patrimônio como suporte para a criação artística contemporânea, ativando misteriosas caixas de Pandora e atravessando os tecidos ideológicos que edificaram ou que interpretam no presente este ou aquele monumento. Monumentos imersos em complexos campos de poder, com seus muitos apagamentos e histórias negligenciadas.

Em Arte callejero tivemos a percepção do espaço público como suporte de sucessivas capas de sentido, e ainda que os também denominados Street Art e/ou muralismos resistam a ser teorizados, até por sua inerente efêmeridade, é interessante observarmos seus recentes processos de legitimação. Inscrições urbanas das quais as “pintas” latinoamericanas dos anos 1970 são um singular exemplo, como parte integrante de processos revolucionários que fizeram das paredes das cidades latinoamericanas um lugar de resistência e catarse coletiva. Paredes que se tornaram telas vivas nas quais se expressa a “resistência tropical” diante da mercantilização da arte e das fraturas e amnésias urbanas, problematizando os mecanismos de representatividade existentes e as fragilidades do que pode ser denominado como “mitologia da reconciliação”. Formas de arte urbana que cada vez mais trasbordam para o meio rural, demonstrando, através de experiências concretas, a complexidade das relações de circulação e recepção cultural hoje em operação.

Em Cartografias urbanas como arte público se articularam as derivas urbanas à noção de psicogeografia, reafirmando o poder do simbólico

e dos processos de subjetivação que escrevem mapas vivos e pulsantes. Geografias insurgentes diante dos mecanismos de controle e domesticação, para os quais o design é ferramenta central, como intermediário do real e linguagem aparentemente neutra, mas que oculta toda uma gama de mensagens ideológicas dominantes, moldando mitos e determinado modos de se ocupar e estar nos espaços públicos e cotidianos. Mapas e desenhos que se articulam às narrativas que conformam a posição dos artistas na sociedade, e que quando se constituem como identidades coletivas permitem novas dinâmicas sociais em um tecido urbano esgarçado pela falência das representações institucionais, recorrendo à cartografias abertas para as experiências dialogais, para a alteridade e para o afeto que re-territorializa e auto-produz o espaço. Cartografias inclusivas, que sinalizam a resistência das favelas cariocas em sua escrita coletiva diante da imposição de processos de urbanização e de políticas de memórias excludentes e higienizadoras. Mapas afetivos para os quais se abrem ainda, diante do desmonte neoliberal, as memórias ferroviárias, invocadas através de encontros comunitários e práticas artísticas colaborativas, validando-se a noção de arte pública como ferramenta de conscientização, e a paisagem urbana como suporte de múltiplas camadas de sentido e lugar privilegiado de intercâmbios. Arte que adota múltiplas linguagens, através de experiências necessariamente interdisciplinares e rebeldes diante das formas estéticas já institucionalizadas, ativando projetos que, mais que construir novos objetos, produzem novas práticas, sendo essencial neste aqui as relações que se estabelecem entre artistas e comunidades.

Acolheu-se ainda no evento a apresentação do livro documental *Procesos de monumentalización en Santiago de Cali*, de Carmen Cecilia Muñoz, Carlos Mario Recio y Érica de la Fuente, discutindo-se os desafios da catalogação e conservação da arte pública em Cali e Colômbia em geral; e ainda a mesa especial *Arte público y memoria en Colombia*, com a artista Beatriz González, que apresentou sua intervenção nas tumbas do cemitério central de Bogota (*Auras Anônimas*); Gabriel Posada, um dos co-autores do projeto *Magdalenas por el Cauca*; e ainda Juana Salgado, representando a curadoria do Museo Nacional de la Memoria, gerando-se ali intenso debate sobre as articulações entre as políticas públicas da memória e as obras de arte contextuais e os antimonumentos, questionando-se as possibilidades e meios de um museu da memória acolher estas produções por vezes efêmeras e transitórias. Cumprindo seus objetivos –valendo salientar a participação de jovens estudantes e artistas locais, que fizeram uso do seminário em debates para os quais parecia haver uma demanda não atendida; o evento trouxe à tona outra vez a necessidade da luta contra as supressões e esquecimentos das narrativas autoritárias, sendo a memória ferramenta essencial, e que tem como

aliada uma arte pública comunitária e participativa, com suas poéticas e práticas horizontais. Arte capaz de, diante das continuadas violências sofridas pelo continente latinoamericano, denunciar e resgatar do silêncio e do olvido as dores não curadas, e os nomes de suas vítimas.

SCIENCE AND INNOVATION FOR THE STUDY AND CONSERVATION OF WORKS OF ART

Buenos Aires-Río de Janeiro
1 al 5 de diciembre de 2015

Fernando Marte

Universidad Nacional de San Martín

Desde hace ya más de ocho años la Universidad de Perugia (UNIPG) y la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) se encuentran trabajando, de manera estrecha y mancomunada, sin interrupciones. Durante ese tiempo, especialistas en el campo de la conservación, ciencias de la conservación e historia del arte italianos se han sumado e interactuado con los colegas argentinos realizando estadías e intercambios, conferencias y seminarios de manera periódica. Asimismo, esta cooperación se ha visto plasmada en varias publicaciones conjuntas de carácter científico, mostrando resultados de distintas investigaciones sobre temas de común interés.

Dentro de este marco de estrecha colaboración, durante el pasado año, con el fin de llevar a cabo actividades conjuntas en el campo de los bienes culturales y en ocasión del año de la cultura italiana en los países de América Latina, las dos universidades, junto con la Universidad Federal de Minas Gerais en Belo Horizonte (UFMG) de Brasil, organizaron la conferencia "Science and innovation for the study and conservation of Works of art". El evento fue organizado en colaboración con el Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) (Italia), Integrated Platform for the European Research on Cultural Heritage (IPERION CH), la Embajada de Italia en Argentina y el Instituto Italiano de Cultura de Río de Janeiro.

El objetivo de este encuentro se focalizó en fomentar las relaciones con los científicos del campo de la conservación, profundizar en la innovación tecnológica y desarrollar las colaboraciones italo-latinoamericanas destacando la excelencia y trayectoria de todos aquellos que estuvieron presentes y que vinieron a compartir sus experiencias dentro de la investigación y estudio de los bienes culturales.

Durante los días 1° y 2 de diciembre el evento se llevó a cabo en el recientemente restaurado Centro de Arte Experimental de la UNSAM. Este espacio construido en 1912, que fuera una subestación eléctrica hasta 1990, con casi 2000 metros cuadrados, resultó el escenario ideal para el desarrollo del congreso.

Merece destacarse la inusitada concurrencia de expertos italianos de jerarquía incuestionable, referentes de destacados centros, como el CNR,

Istituto Nazionale di Fisica Nucleare (INFN), Agenzia nazionale per le nuove tecnologie, l'energia e lo sviluppo económico sostenible (ENEA), consorcios interuniversitarios, como Consorzio Interuniversitario Nazionale per la Scienza e Tecnologia dei Materiali (INSTM) y CSGI, y varias instituciones de América Latina. Veintiocho fueron los especialistas italianos que realizaron distintas presentaciones, en su mayoría científicos vinculados con la preservación de bienes culturales. De la misma forma, el encuentro contó con la participación de investigadores provenientes tanto de Argentina como Chile y Uruguay. Cabe señalar que es la primera jornada, dentro del campo de la ciencia aplicada al estudio, conservación y restauración de bienes culturales, realizada en nuestro país.

Asimismo el Comité organizador, preliminarmente, dividió el simposio en dos grupos, con intervenciones llevadas a cabo en las sedes de Buenos Aires y de Río de Janeiro. En esta última ciudad el evento tuvo lugar los días 4 y 5 de diciembre. Todos los participantes contribuyeron con una comunicación propia, en calidad de expositores, en una sede y contribuyeron en la discusión, en la otra.

Las presentaciones giraron en torno a diversas técnicas analíticas empleadas en la caracterización y estudio tanto de obras de arte como así también de sitios arqueológicos y patrimonio edilicio. Cabe destacar que varias de las técnicas expuestas a lo largo de las exposiciones tienen un carácter innovador en el campo de las ciencias aplicadas a los bienes culturales. Del mismo modo, las ponencias cubrieron, también, aspectos relacionados con la utilización de materiales de avanzada para la conservación y preservación del patrimonio cultural. Por otro lado, hubo presentaciones sobre casos de conservación y restauración con importante soporte de estudios analíticos.

De esta manera, se pudo contar con un panorama amplio de la situación actual de Italia, cubriéndose aspectos tan diversos como la aplicación de novedosas técnicas hasta modelos de enseñanza dentro del campo disciplinar. Asimismo, la realidad de los países latinoamericanos estuvo representada en las ponencias de los científicos de Uruguay y Chile, además de los trabajos de nuestro país.

Mención aparte merece el esfuerzo realizado por el xGLab, empresa dedicada al desarrollo de tecnología para bienes culturales. Además de su colaboración con la realización del encuentro, la empresa exhibió uno de los instrumentos que comercializa, en este caso se trata de un escáner portátil de fluorescencia de rayos X que permite la realización de mapeos *in situ*. El equipo estuvo a disposición de los asistentes a lo largo del encuentro para que pudieran apreciar sus características, ensayando con muestras que los mismos participantes aportaban. Por último, para una comprensión cabal del funcionamiento y las posibles aplicaciones del

equipo, los representantes de la firma brindaron una ponencia donde se mostraron diversos estudios de casos.

Todos los trabajos, tanto italianos como latinoamericanos, estuvieron relacionados con el campo de los bienes culturales, especialmente desde el punto de vista de la investigación material cultural, pero con un fuerte énfasis en la búsqueda de vías para el desarrollo de una fuerte colaboración italoamericana. Más de veinte fueron las ponencias que se sucedieron durante los dos días de encuentro en nuestra ciudad, con una concurrencia nutrida de profesionales locales relacionados con el tema de la conservación.

El evento en el Centro de Arte Experimental cerró con una mesa redonda compuesta por expertos italianos y argentinos, en donde se plantearon las perspectivas presentes y futuras de colaboración entre los dos países.

El intercambio fluido y la buena disposición de todos los participantes auguran un futuro prometedor de trabajo conjunto, que enriquece tanto a los especialistas de nuestro Instituto, como a la comunidad UNSAM toda.

EL RENACIMIENTO ITALIANO DESDE AMÉRICA LATINA

Oaxaca, México

22 al 24 de abril de 2015

Nicolás Kwiatkowski

CONICET - Universidad Nacional de San Martín

Entre el 22 y el 24 de abril de 2015, se realizó en Oaxaca, México, un coloquio titulado “El Renacimiento italiano desde América Latina”. La organización estuvo a cargo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIE-UNAM) y el Harvard University Center For Italian Renaissance Studies (Villa I Tatti), y contó con financiamiento de la fundación Andrew W. Mellon. A todo ello, hubo de sumarse la hospitalidad de la Fundación Alfredo Harp Helú, sostén de los dos lugares que fueron sede del evento, el Centro Cultural San Pablo y la Biblioteca Francisco de Burgoa. Participaron de la actividad una veintena de *scholars* de las Américas, con una presencia esperablemente mayoritaria de colegas mexicanos, pero también de académicos que se desempeñan en instituciones brasileñas, chilenas, estadounidenses, peruanas y argentinas.

La conferencia de apertura tuvo lugar en lo que alguna vez fue la iglesia de San Pablo, hoy convertida en centro cultural, gracias a un proceso de restauración que permite observar a simple vista tanto las cosas que quedaron intactas cuanto las que debieron modificarse por los usos que se dieron al edificio a lo largo de los años, tras la reforma mexicana. Después de la bienvenida de Renato González Mello, director del IIE-UNAM, quien habló muy brevemente del sentido de la hospitalidad para los mexicanos, Lino Pertile, entonces director de I Tatti, citó a Bernard Berenson para recordar que la misión de las humanidades debía ser “to humanize mankind”. Luego de las formalidades, la estadounidense Barbara Mundy (Fordham University) habló de “El artista indígena y su encuentro con el Renacimiento”. Tras recordar que el primer contacto de los indios con el arte europeo de su tiempo no fue con objetos preciosos, sino con libros, vocabularios y grabados, repitió el argumento según el cual los americanos no fueron copistas sino apropiadores selectivos, y sostuvo que en ese acto de apropiación se encuentran rastros de la ideología indígena. Según su análisis, los modos de recepción habrían sido tres: cambio de género, reencuadre y rechazo. Buscó ejemplificar cada uno de ellos con una *Misa de san Gregorio*, convertida en arte plumario en México en 1539 a partir de, según dijo, un grabado sobre el mismo tema de Israhel van

Meckenem, datado en 1490. La exposición de la Dra. Mundy generó gran interés y muchas preguntas en el público, entre ellas si era posible que hubieran llegado a América grabados coloreados que pudiesen haber condicionado la elección cromática de los artistas plumarios. Además, en tanto la Dra. Mundy sostuvo que la modalidad de “rechazo” se expresaba en el cuestionamiento de la idea europea de artista genial individual, reemplazada por la noción americana de un artista grupal o colectivo, surgió la pregunta acerca de si aquella visión del pintor, escultor o arquitecto podría ser más bien una consecuencia de la obra de Giorgio Vasari que una causa de sus ideas.

El coloquio se desarrolló durante los dos días siguientes en el antiguo convento de Santo Domingo, vecino a la iglesia del mismo nombre, hoy convertido en Museo de las Culturas, Jardín Etnobotánico y sede de la notable Biblioteca Burgoa, todos rescatados gracias a la iniciativa del artista oaxaqueño Francisco Toledo en la década de 1990 y la tenacidad de varias instituciones locales. Las exposiciones se dividieron en tres mesas temáticas: la primera sobre el Renacimiento en América, la segunda acerca de la recepción del Renacimiento y la tercera centrada en las interpretaciones del mismo. Al inicio, Berenice Alcántara (IIH-UNAM) disertó sobre “El jardín florido en el arte y el pensamiento indocristiano del siglo XVI”, y propuso que las decoraciones pintadas en iglesias y conventos franciscanos en Europa (grutescos, jardines del Edén, etc.) habrían sido el modelo para el motivo arquitectónico del jardín paradisíaco que se desplegó en América, por encima de las fuentes literarias. Por su parte, Pablo Amador Marrero (IIE-UNAM) habló de las relaciones entre la escultura italiana de cartapesta y los cristos de caña mexicanos, a partir de su experiencia en la restauración de estos últimos. Durante su exposición, demostró con datos concretos que en el interior de las esculturas estudiadas no había ídolos ni literatura religiosa relevante ni denuncias de abusos, sino papeles reciclados, desde códices y recibos de hacienda hasta cartas de amor. El brasileño Alexandre Ragazzi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), entretanto, se ocupó del manierismo italiano en el virreinato del Perú. Su contribución abordó el problema tanto desde el punto de vista de las técnicas como de los temas y convenciones, de manera que los modelos plásticos podrían haber sido parte de un proceso intercontinental de circulación de ideas. Sarissa Carneiro, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, disertó sobre los poemas de retrato en la América colonial y abordó el asunto de las posibilidades y los límites de ese tipo de representaciones a partir de un corpus amplio, con especial énfasis en las peculiaridades que ese tipo de poesía adquirió en América. La también chilena Sandra Accatino (Universidad Alberto Hurtado) analizó la *Relación del reyno de Chile*, de Alfonso de Ovalle, e hizo hincapié

en las formas textuales de describir visualmente la naturaleza, que vinculó con la tradición de la *ekphrasis* y los gabinetes de curiosidades europeos.

En el marco de la sesión dedicada a la recepción del Renacimiento, Linda Báez (IIE-UNAM) habló de las figuras cusanas en la literatura novohispana, en un intento por demostrar que aquellas (y algunas de Hugo de San Víctor) aparecen en la obra de sor Juana. De allí, derivó un argumento neowarburgiano: la idea de san Víctor según la cual a través de las formas se produce la demostración simbólica y la frase cusana “haz progresar una pirámide de luz por una de tinieblas como medio de conocer” (*De coniecturis*) serían testimonios tempranos de la posibilidad de “pensar en imágenes”. Por su parte, la brasileña Renata Almeida (Campinas) se ocupó de “La recepción de la emblemática renacentista en América Latina. Misiones jesuíticas en Amazonia”, con un argumento sobre el empleo de emblemas morales en decoraciones de iglesias, de Córdoba a Tunja, aunque la totalidad de sus ejemplos fueron de colegios jesuíticos y no de misiones. Pedro Guibovich Pérez (Pontificia Universidad Católica del Perú) dio una charla excelente sobre literatura y circulación libresca en el Perú a partir del caso de *El Cortesano*, lo que le permitió describir profundamente el sistema de censura en sus rasgos formales y en su práctica real. Rie Arimura (UNAM-Morelia) se ocupó del fresco del *Gran martirio de Nagasaki de 1597*, que se encuentra en la Catedral de Cuernavaca, redescubierto a mediados del siglo xx durante tareas de restauración. El pormenorizado análisis permitió a Rie refutar la posibilidad de que el mural hubiera sido producido en Japón o por japoneses y pronunciarse en favor de una hipótesis novohispana a partir de influencias filipinas, lo que probaría la circulación de tradiciones artísticas renacentistas por el Pacífico.

Al inicio de la segunda jornada, hubo ocasión para dos breves paseos. Primero, una recorrida por las ruinas de Monte Albán, donde Diana Magaloni Kerpel y Geneviève Lucet (IIE) dieron una verdadera clase magistral sobre las técnicas arquitectónicas empleadas, el carácter simbólico de la alineación de los edificios con fenómenos astronómicos, el significado del juego de pelota, la importancia de los sacrificios humanos y la integración *micro-macrocósmica*, por así decir, del imaginario precolumbino. Luego, María Isabel Grañén Porrúa, presidenta de la Fundación Harp Helú, nos guió por una exposición de los tesoros bibliográficos de la Biblioteca Burgoa, preparada por Penélope Orozco Sánchez. La biblioteca cuenta con más de 20.000 volúmenes, entre ellos varios incunables, materiales de ciencia y religión temprano-modernas y manuscritos iluminados. La muestra estaba concebida para exhibir ejemplares vinculados con el Renacimiento y el Nuevo Mundo, temas del coloquio: libros de emblemas, tratados de hechicerías, obras científicas, el atlas de Ortelius

en su primera edición en español, varias biblias, libros censurados y otras joyas muy notables, que algunos de los expositores aprovecharon para incluir en sus paneles.

La última mesa del coloquio, sobre interpretaciones del Renacimiento, fue inaugurada por Jesús de Prado Plumed (FFYL, UNAM), quien se lució con una presentación sobre el hebraísmo cristiano en Nueva España. Mediante una erudición admirable, describió los vínculos entre el humanismo bíblico americano y el mundo europeo, en particular italiano. Miguel Saralegui (Universidad Diego Portales de Chile) y Adriana Álvarez Sánchez (FFYL, UNAM) se ocuparon de problemas relacionados con la lengua. Saralegui habló de la teoría de la nueva lengua de Gonzalo Jiménez de Quesada, lo que le permitió reflexionar respecto de un “conquistador humanista”. Álvarez Sánchez, por su parte, aclaró algunos problemas respecto del estudio del italiano como lengua literaria y su impacto en el conocimiento de las lenguas indígenas americanas, entre los siglos XVI y XVIII. El bloque final estuvo dedicado a los modelos historiográficos europeos empleados en el Nuevo Mundo, particularmente a la influencia de los italianos en Nueva España (Martín Ríos Saloma, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM) y al tema de las representaciones de los indígenas como bárbaros, primitivos o caníbales desde el momento mismo de la conquista hasta el siglo XX (Larissa Sousa de Carvalho, Campinas; Fernanda Marinho, Universidade Federal de San Pablo; Nicolás Kwiatkowski, Conicet-UNSAM). El cierre del coloquio estuvo a cargo de Lino Pertile, cuya conferencia versó sobre Dante en América Latina. Pertile ofreció un detallado recorrido por las recepciones y apropiaciones diferenciales de la obra de Dante, con particular énfasis en Borges quien, desde su punto de vista, entendió de qué trataba la *Commedia* como pocos otros.

Tal vez la conclusión obligada del encuentro sea que, en el sentido estricto del término, nunca hubo un “Renacimiento italiano” en América Latina. Sería imposible hablar de una cosa semejante, tanto si lo concebimos como el período en que emergieron la subjetividad, el individuo y una percepción objetiva de las cosas de este mundo (Burckhardt) cuanto si lo pensamos como el tiempo de una contradictoria y conflictiva “vida póstuma [*Nachleben*] del mundo antiguo” (Warburg). Incluso desde la perspectiva amplia de un “descubrimiento de Europa” (Hale), la “civilización del Renacimiento” es un fenómeno del Viejo Mundo, en el que el Nuevo apenas contribuye al afianzamiento de esa autoconciencia. Pero, de igual manera, el coloquio hizo evidente la importancia de los procesos de circulación, transmisión, traducción y apropiación de ideas, conceptos y prácticas del Renacimiento italiano en América Latina. Se trata de hechos culturales caracterizados tanto por la imaginación y la

cooperación cuanto por la violencia real y simbólica y la resistencia cultural frente a esas relaciones de fuerza. Temas todos que fueron abordados en Oaxaca desde una perspectiva global y gracias al aporte cruzado de varias disciplinas.

TEKOPORÃ, ARTE INDÍGENA Y POPULAR DEL PARAGUAY

Curador: Ticio Escobar

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

14 de julio al 20 de septiembre de 2015

María Alba Bovisio

Universidad de Buenos Aires

Entre el 14 de julio y el 20 de septiembre de 2015 se exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes, “*Tekoporã*, arte indígena y popular del Paraguay, colección museo del barro”, muestra que reunió 215 obras representativas del arte indígena (Guaraní, Ishir, Maká, Ayoreo, Nivaklé) y del arte popular paraguayo desde el siglo XVII hasta el presente. La mayoría de las piezas pertenecen al Museo del Barro de Asunción del Paraguay y en menor medida de los museos argentinos: Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, Museo Pueyrredón de San Isidro, Museo de La Plata y Museo Etnográfico “Juan B. Ambrosetti” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

El curador fue el historiador del arte y crítico paraguayo Ticio Escobar, y contó con el apoyo de la Embajada del Paraguay en Buenos Aires, de la Secretaría Nacional de Cultura del Paraguay y de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). A raíz de esta exhibición, se publicó un catálogo con magníficas fotos de todas las piezas exhibidas y textos del curador y de los historiadores del arte Gabriela Siracusano y Roberto Amigo, que analizan la imaginería y las xilografías publicadas en la prensa en el contexto de la Guerra de la Triple Alianza, respectivamente.

Tekó significa “modo propio de ser”, explica Escobar, y *porã* refiere “simultáneamente a la belleza y al bien”. El *tekoporã* es el “buen vivir colectivo”, el vivir con belleza entre todos, bien y belleza se identifican en el ideal ético guaraní extensible a las otras etnias y a los sectores populares de tradición mestizo-guaraní que viven en el Paraguay.¹ El antropólogo y sacerdote jesuita Bartolomeu Melià define *tekoporã* como una de las virtudes del guaraní, “el buen ser”;² *tekó* como “el modo de ser, el sistema, la cultura la ley y las costumbres” y *tekohá* como “el medio y el lugar donde se dan las condiciones de posibilidad del modo de ser guaraní”, en este

1 Ticio Escobar. “Tekopora, ensayo curatorial”, en: *Tekoporã*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2015, p. 14.

2 Bartolomeu Melià. “La Tierra sin mal”, en AA. VV.: Ñande Reko, *La comprensión guaraní de la buena vida*. La Paz, Gestión Pública Intercultural, 2008, 2ª ed., p. 102.

sentido es “una interrelación de espacios culturales, económicos, sociales religioso y políticos”.³ La exposición coincidió con la conmemoración del sesquicentenario de la Guerra Guasú o Guerra de la Triple Alianza, en la que se enfrentaron Argentina, Brasil y Uruguay contra el Paraguay (1865-1870). Si bien la muestra no abordó este conflicto, propuso un espacio de coexistencia de expresiones artísticas vivas, vivientes y sobrevivientes, en la que resonó el anhelo de construir, a la manera de los guaraníes, un *tekohá*, un espacio social donde poder ser buena y bellamente, la buena tierra, la tierra sin mal que, en palabras de Melià, “produce fiesta y palabra comunicada”.⁴ Espacio que haga posible el *tekopora*.

La presencia en el MNBA de imaginería religiosa y pintura popular, objetos etnográficos con diversas funcionalidades rituales (máscaras, estatuillas, tocados, trajes y mobiliario ceremonial) puso en escena el debate aún vigente respecto de los “lugares” de pertenencia de esta diversidad de objetos. Discusión que parecería ya zanjada pero que se actualiza en la medida en que aún está abierta la dicotomía (falsa, a nuestros juicios) entre exhibir las “cualidades estéticas” de la obra o “explicarla” en su contexto histórico y antropológico.⁵ Hay una idea implícita en la muestra, que Ticio trajo al MNBA y es la de la belleza como “modo de ser”, no hay cualidades estéticas adjetivas, estas siempre son sustantivas, hacen a la ontología de los objetos. En este sentido explicar antropológicamente el objeto implica dar cuenta de su dimensión estética porque justamente, como se dijo más arriba, desde la perspectiva guaraní y mestizo-guaraní la belleza es un modo de ser, un modo de estar y construir el mundo. Es por esto que revistieron una particular importancia en el montaje las imágenes y fotos que acompañaban a los objetos y servían “para contextualizar los mundos que sostienen simbólicamente e imaginariamente a aquellos objetos”.⁶

Pero, además, la convivencia de esta muestra con las obras de arte consagradas como tales en el discurso canónico de la historia del arte, como las que habitan en las salas destinadas a las colecciones del museo, por un lado señala las ambigüedades y tensiones implícitas en los conceptos de arte, indígena, popular, culto⁷ y, a la vez, llama tácitamente la atención

3 *Ibidem*, p. 101.

4 *Ibidem*, p. 103.

5 En este sentido hubiese celebrado la presencia de textos de sala más elocuentes respecto de las particularidades contextuales, funcionales y simbólicas de las obras presentadas.

6 Ticio Escobar. “Tekopora, ensayo curatorial”, *op. cit.*, p. 15.

7 Ticio Escobar ocupa un lugar clave en el debate en torno a estos conceptos a través de diversas obras entre las que destacamos *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*, publicada en 1986 y recientemente reeditada en Buenos Aires (Ariel, 2014). Hemos reseñado la posición de diversos autores y retomado las discusiones vigentes en: María Alba Bovisio *Arte vs artesanía: algo más sobre una vieja cuestión*. Buenos Aires, FIAAR, 2001.

respecto al parentesco entre muchas de estas piezas, sobre todo la imaginería y la parafernalia ritual indígena, y las obras religiosas europeas nacidas como objetos de culto y posteriormente asumidas como “arte”. Todas son susceptibles de pensarse a la luz de estas palabras del curador: “... los objetos son artísticos, sean útiles o no, en la medida en que puedan zafarse del brete de temas o destinos prefijados y desatar significados plurales que escapen del cerca cerrado de su propio sistema de producción estética...”⁸

LAS OBRAS: LA BELLEZA COMO RESISTENCIA

La identidad de los objetos (imaginería cristiana, plumaria, máscaras, pintura popular, tallas, etc.) se exaltó en las salas: la luz y la disposición permitieron dar cuenta de su morfología y vislumbrar el carácter de su presencia en los espacios originales. Una de las salas más elocuentes en su montaje era la de las máscaras “paradas” formando un círculo, situación que remite a la danza, al ritual, a la reunión junto al fuego, al espacio central en torno al cual se distribuyen las viviendas de las aldeas del Gran Chaco.⁹

Salvo las pinturas y dibujos (y relativamente, los retablos) el resto son todas obras que demandan la tridimensión, demanda respetada en el montaje que permitía circular a su alrededor apreciando escalas, materialidades, texturas, como en el caso del magnífico yacaré de 2,60 metros de largo, tallado en madera balsa (timbó), presente en la misma sala de las máscaras. Se trata de una obra de Prisciliano Candia (1945-2007) reconocido escultor de la Cordillera de los Altos que realizaba máscaras y este tipo de esculturas que funcionan como disfraces, en este caso dos niños se introducen en el yacaré y lo hace andar. Las obras de Candia han sido utilizadas durante conmemoraciones profanas como la fiesta del *kamba ra'anga* en honor a los santos patronos San Pedro y San Pablo y a la Inmaculada. Las máscaras presentes en esa sala son utilizadas en esas fiestas por los oficiantes que representan a los enemigos de los guaraníes: los *bandeirantes*,¹⁰ que saqueaban los pueblos, y los *guaycurú*,¹¹ que

8 Ticio Escobar *El mito del arte y el mito del pueblo*, op. cit., p. 71.

9 Región que se extiende por parte de los actuales territorios de Argentina, Bolivia, Brasil y Paraguay, limita al oeste con los primeros contrafuertes andinos, al sur con la cuenca del río Salado, al este con los ríos Paraguay y Paraná y al norte con el Planalto Central; incluye los Llanos de Chiquitos (Bolivia) y la región de Mato Grosso (Brasil) áreas de transición hacia la Amazonia.

10 Los *bandeirantes* (generalmente mestizos nacidos de uniones entre portugueses y tupíes) eran aventureros organizados en compañías (*bandeiras*) en San Pablo (Brasil), que estuvieron activos entre los siglos XVI y XVIII. Realizaban expediciones en busca de metales, piedras preciosas, y capturaban indios para venderlos como esclavos. Los guaraníes sufrieron por siglos la violencia de los bandirantes.

11 Nombres que recibe un conjunto de pueblos indígenas mocoví, toba, pilagá y caduveo y que también incluyó a los ya extintos abipones, mbayáes y payaguáes.

raptaban mujeres. La distribución en un amplio círculo y la altura a la que estaban dispuestas permitía a los espectadores estar literalmente frente a cada una de las máscaras. Cercanía que favorecía el impacto frente a su contundente expresividad que en algunos casos deviene deformidad (labios partidos, narices dobles, bocas y narices torcidas). Es que justamente son quienes tienen algún pecado que expiar los que estén destinados a portar estas máscaras y someterse a la burla y escarnio.

En esta sala se hallaban también las espléndidas tallas en madera de los Avá: las banquetas ceremoniales (*apyká*) fueron adquiriendo formas zoomorfas –como la de tapir que se exhibía– proceso del que derivaron magníficas esculturas de animales con particulares connotaciones simbólicas, como el jaguar sedente y los dos yacarés plasmados en una síntesis radical. Este proceso expresa la vitalidad del arte indígena que en diálogo con la estética occidental renueva sus formas sin perder la conexión con las técnicas y materiales que dieron origen a sus particulares formas escultóricas. Mayor aún es la innovación en el caso de las dos figuras antropomorfas de Tupasý, la Virgen y Ñanderú, Dios, que, como señala Escobar, “corresponden a un caso de transculturación católico -avá”,¹² ya que no solo se trata de una referencia a Cristo y a su madre, sino que se “transgreden” las tradiciones de los guaraníes, quienes no representan a sus deidades. Este “sincretismo” es sumamente elocuente respecto a los procesos de apropiación activa y resignificante por parte de las culturas indígenas, ya que no implicó la adopción de modelos iconográficos cristianos, sino que tanto la Virgen como Dios, representados desnudos y con sus genitales exacerbados, devienen figuras asociadas a la fecundidad. Similares consideraciones merece la relativamente nueva (desde los años sesenta) producción *aché* de tallas zoomorfas con imágenes pirograbadas, que en su mayor parte están destinadas al intercambio comercial, pero que a su vez se han transformado en el medio para celebrar a través de las escenas grabadas la vida cotidiana y el paisaje como así también antiguos motivos procedentes de la tradición de la pintura corporal.

Completaban las obras de esa sala otro conjunto de máscaras sobre la pared, las famosas máscaras chiriguano de los ancestros utilizadas en la ceremonia anual del *Areté guasú* cuando estos regresan para propiciar las cosechas. Ceremonia muy antigua pero renovada al ritmo de la vida misma de los guaraníes.

La cerámica, al igual que la talla en madera, transita la profundidad de los tiempos del arte guaraní y, también en este caso, evidencia la vitalidad de este arte transformándose en su devenir. Las obras de Julia Isídrez de Itá y de Ediltrudis Noguera de Tobatí expresan las derivaciones de la

12 Ticio Escobar. “Tekopora, ensayo curatorial”, *op. cit.*, p. 25.

cerámica tradicional indígena en diálogo con los aportes europeos: las formas globulares de los cántaros devienen en las globulosas mujeres de Ediltrudis y en los vasos antropo y zoomorfizados de Julia.

El arte plumario, la expresión más “puramente” indígena de la muestra, estaba representado fundamentalmente por tocados de plumas y de pieles de yaguareté de los *ishir* y los *ayoreo*, exhibidos en soportes que permitían apreciarlos como tales evocando las cabezas de los chamanes que los lucen en diversas ceremonias en las que son poseedores y portadores de cualidades identificadas con las aves a las que pertenecen esas plumas como así también con el yaguareté.

El azul oscuro de las salas destinadas a los retablos y a tallas de imágenes religiosas generaba un ambiente de profundidad y recogimiento a la vez que exaltaba el cromatismo de la imaginería jesuítica y popular. La desnudez de las imágenes de vestir remitía a las prácticas en torno a las mismas evocando el vestido faltante y evidenciando los mecanismos de animación de la imagen.

Como ha señalado Ticio en varias oportunidades, el arte de las misiones jesuíticas habla a las claras de la creatividad guaraní como forma de resistencia: adoptan la iconografía cristiana que se les impone pero rechazan la exuberancia barroca y logran imponer a su vez la pureza de sus formas esquemáticas, minimalistas, logrando la pervivencia de su antiguo universo plástico-formal. Toda esa iconografía se altera y muta ante el significado latente, tácito de la forma guaraní: cristos llagados y bañados en sangre que no expresan dolor, rostros impassibles, cuerpos erguidos, miradas casi ausentes: el dolor barroco ante el sacrificio del Salvador muta en la ataraxia guaraní ganada en la Tierra sin Mal, librada de penas y temores. Lo mismo ocurre y se potencia en la imaginería popular del siglo XIX en adelante: un San Sebastián atravesado por las flechas del martirio permanece casi sonriendo; Santa Librada crucificada, sangrando, parece estar en estado de trance; un *ángel impávido* sostiene la copa en la que cae la sangre que emana de Jesús en la versión de Zenón Páez Esquivel del *Cristo de la divina sangre*. Las cúbicas formas de Cándido Rodríguez, a través de las que plasma a Dolorosas con grandes y rojos corazones flechados, una Piedad con breves lágrimas en sus mejillas, santos populares como San son o San la Muerte, parecen remitir a personajes de cuentos infantiles. Lejos de hacernos estremecer de dolor estas imágenes transmiten un estado de paz emocional y espiritual.

Dos pintores autodidactas con un lugar ampliamente ganado en la historia del arte paraguaya: Ignacio Nuñez del Soler (1891-1983) y Carlos Federico Reyes, conocido como Mitã'í Churí¹³ (1909-1999), condensan

13 Significa “niño travieso” en guaraní.

en su obra las tensiones entre culto y popular, tradicional y moderno. El primero construye su obra a partir de una estética derivada de las luchas obreras y campesinas en las que estuvo comprometido. El segundo, quien comienza a pintar en la vejez al regresar a su país después de haber pasado la mayor parte de su vida adulta en el exterior, da cuenta de una necesidad de recuperar a través de sus imágenes un mundo perdido, “restaura lo faltante”, nos dice Ticio.¹⁴

Las pequeñas pinturas y tintas (todas promedian 20 x 30 cm) del artista guaraní Osvaldo Pitoé, quien vive y trabaja en el Chaco paraguayo, dialogan con las escenas de las tallas pirograbadas de los *Aché*, puesto que hacen presente la vida de las comunidades indígenas. Osvaldo, autodidacta, comenzó a pintar a raíz de la iniciativa de una promotora cultural, pero rápidamente se apropió de los medios plásticos para evocar la vida de la comunidad nivaklé guaraní donde creció, a orillas del río Pilcomayo, construyendo una iconografía y estilos propios.

Las vainas de proyectiles usados en la Guerra del Chaco (1932-1935) devenidas en piezas de arte son un elocuente ejemplo de las ilimitadas posibilidades de la creatividad popular. Estas vainas de bronce fueron transformadas no solo en soportes de amorosos mensajes sino en piezas exquisitamente grabadas, que combinan textos con imágenes de flores, personajes, animales, arquitectura, etc., destinadas a seres amados.

En la diversidad de obras expuestas hay una constante: surgen en contextos de resistencia, revelan la necesidad de conjurar la adversidad ante el avance del colonizador y el evangelizador, ante la opresión capitalista, ante la desolación de la guerra, ante la “modernidad occidental”... En este sentido, podemos pensar la belleza surgida de estas artes diversas y complejas como forma de resistencia.

14 Ticio Escobar. “Tekopora, ensayo curatorial”, *op. cit.*, p. 36.

LA MENESUNDA SEGÚN MARTA MINUJÍN

Curadores: Iván Rosler y Sofía Dourron

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires

8 de octubre de 2015 al 22 de mayo 2016

Isabel Plante

CONICET - Universidad Nacional de San Martín

Con motivo de los cincuenta años de *La Menesunda*, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) encaró su reconstrucción íntegra. *La Menesunda según Marta Minujín* –tal como se la bautizó para saldar la ausencia del testimonio de su coautor, Rubén Santantonín– inauguró en octubre de 2015 y hasta fines de mayo de 2016, y nos permite experimentar esa célebre obra-recorrido sobre la que hemos leído y escuchado tanto. Todo un desafío si se considera la complejidad de la estructura laberíntica que Minujín y Santantonín construyeron en el Instituto Torcuato Di Tella con la colaboración de los artistas Floreal Amor, David Lamelas, Leopoldo Maler, Rodolfo Prayón y Pablo Suárez: organizada a partir de una secuencia de espacios ambientados con muy diversos materiales y dispositivos que generan estímulos sensoriales en el visitante, la obra ocupa unos 400 metros cuadrados.

El objetivo fue, según lo expresa el catálogo realizado para la ocasión, “construir una versión fiel al espíritu, visualidad y materialidad de la obra producida en 1965” e implicó el trabajo conjunto de los departamentos de curaduría, producción y conservación del museo, de la misma Marta Minujín y de diseñadores, arquitectos y constructores contratados para la ocasión. La coordinación del proyecto estuvo a cargo del jefe de diseño y producción de exhibiciones del museo, Iván Rosler, y de Sofía Dourron del área de curaduría. La minuciosa reconstrucción se organizó en base a fuentes históricas y visuales relevadas en una serie de repositorios que, cabe aclarar, han sido catalogados y abiertos a la consulta gracias al trabajo de diversas instituciones y equipos de investigación: Archivo Marta Minujín (catalogado hacia 2007 por la Fundación Espigas), Archivo Centro de Artes Visuales de la Universidad Torcuato Di Tella, Archivo Jorge Romero Brest (donado al Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró, Universidad de Buenos Aires, y catalogado hace unos 15 años por un equipo dirigido por Andrea Giunta) y del patrimonio del Museo del Cine.

También se utilizaron las fotografías de los diversos ambientes de la obra encontradas en archivos y medios de prensa, y las imágenes de dos cortometrajes –uno realizado por Leopoldo Maler y el otro por el noticiero

cinematográfico *Sucesos Argentinos*-. A su vez, se complementó toda esta información con entrevistas a Minujín, Maler y Prayón. Se contaba, por otra parte, con el trabajo realizado por Victoria Noorthoorn –hoy directora del MAMBA– para la curaduría de la retrospectiva *Marta Minujín. Obras 1959-1989* (2010) realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), que incluyó la reconstrucción un ambiente de *La Menesunda*, el más comentado y reproducido en la época: la habitación con la pareja en la cama.

La combinación del interés en las producciones culturales de los años sesenta y setenta por parte de la academia, los museos y los coleccionistas ha redundado en nuevos conocimientos y relatos; y por ende también en una redefinición del valor (cultural, simbólico y de mercado) de obras, registros fotográficos y documentación de proyectos que, en muchos casos, se proponían desmarcarse del estatus de la obra de arte, su materialidad y circuitos tradicionales. En las últimas dos décadas, este interés renovado ha animado la realización de reconstrucciones o réplicas tanto de obras puntuales como de exhibiciones enteras.

Uno de los casos menos felices es el de los *Bichos*, de Lygia Clark, y sus réplicas, que desatienden el corazón mismo del proyecto original: no podemos manipularlas, lo que hubiera escandalizado a la artista brasileña fallecida en 1988. En cambio, uno de los casos más interesantes es, a mi criterio, el de *Other Primary Structures*, la exposición realizada en 2014 por el Jewish Museum y curada por Jens Hoffman. Como su título lo indica, ésta referenciaba la exhibición *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, que en 1966 había reunido más de 40 artistas (Carl André, Donald Judd, Barbara Rose, Anthony Caro y Robert Morris, entre ellos) en ese mismo museo neoyorkino. En verdad, no se trataba de una reconstrucción, sino que la referencia se hacía mediante fotografías de esas salas tomadas en 1966, ampliadas y ploteadas en las paredes de las mismas salas que casi cincuenta años más tarde alojaban piezas de corte geométrico o minimalista realizadas en los años sesenta por Hélio Oiticica, Noemí Escandell, Oscar Bony o la mencionada Lygia Clark, entre otros artistas activos en América Latina, Asia, Medio Oriente, África y Europa del Este. *Other Primary Structures* invitaba a imaginar cómo podría haber sido aquel hito del Minimal Art de haber incluido producciones formalmente afines realizadas en esos mismos años fuera de los circuitos anglosajones.

La Menesunda según Marta Minujín constituye otro tipo de caso: la reconstrucción íntegra y fidedigna de una obra efímera que marcó un punto de inflexión en cuanto a la escala y la complejidad de una propuesta artística participativa, pero también en cuanto a la repercusión en la prensa masiva y el público. *La Menesunda* fue una de las exposiciones

que en esos años sesenta convocaron una cantidad inédita de visitantes (y aquí hay que señalar que la exhibición de arte cinético del Groupe de Recherche d'Art Visuel realizada un año antes en el Museo Nacional de Bellas Artes también tuvo una convocatoria formidable: 50.000 visitantes en 1964 contra los 30.000 durante los quince días de *La Menesunda*). El trabajo de Marta Minujín viene recibiendo atención de la academia y los museos internacionales (el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), la Tate Modern en Londres, el Museo Reina Sofía en Madrid y, en menor medida, el Musée Pompidou en París), que descubrieron valiosas producciones de los años sesenta en ciudades tan alejadas como Buenos Aires. De hecho, antes de su inauguración, al momento de anunciara la prensa la próxima apertura de *La Menesunda según Marta Minujín*, el MAMBA informaba que el MOMA estaba interesado en exhibir la reconstrucción.¹

Los más apocalípticos respecto de la entrada al mercado de obras, documentos y registros de los años sesenta y setenta ven en la puesta en circulación institucional y comercial una traición al espíritu de esos materiales. Cabría preguntarse si no se trata de un falso problema, o en todo caso si el problema no reside en otra parte, pues al fin y al cabo los museos son las instituciones que pueden dar a conocer y poner a disposición de un público amplio y diverso unas producciones culturales que muchas veces circularon de maneras muy restringidas. Por su parte, no puede afirmarse que *La Menesunda* haya sido antiinstitucional ni que haya tenido una difusión restringida: fue financiada y alojada por una institución cultural privada, solvente, modernizadora y convocante como el Instituto Torcuato Di Tella. Aclarado esto, ¿se justifica “traicionar” el carácter efímero de *La Menesunda* si implica la posibilidad de circular esa obra experiencial por otros museos del mundo y poder así, por ejemplo, financiar la actividad de un museo público sudamericano? Creo que sí se justifica.

En 1965, la obra se construyó sin considerar su perdurabilidad y se descartó luego de los quince días en que estuvo abierta al público. En contraste, la reconstrucción previó no solo una duración de varios meses en el MAMBA, sino también que se pudiera desarmar, guardar y transportar. Según comenta Sofía Dourron, la estructura fue diseñada por módulos y cuenta con un protocolo de desarmado y embalaje, aunque algunas partes del interior deberán ser reconstruidas al momento de volver a montarla. Así, se buscó que la estructura, que en esta oportunidad fue proyectada

1 “A 50 años de ‘La Menesunda’, el Museo de Arte Moderno recrea la mítica instalación”, *Télam* 22 de septiembre de 2015. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201509/120883-a-50-anos-de-la-menesunda-el-museo-de-arte-modernon-recrea-la-mitica-instalacion.html>.

por un equipo de arquitectos y no por los artistas, tuviera mayor solidez y a la vez fuera transportable para facilitar su itinerancia.

En el relato de Sofía Dourron, hay una gran satisfacción por haber logrado realizar una suerte de facsímil; haber resuelto los problemas de diversa índole que planteaba la reconstrucción al detalle de la obra, empezando por la falta de planos. En el archivo Santantonín, comenta Dourron,² hay una foto de los dos artistas durante la construcción de *La Menesunda*; por detrás se ve un planito muy simple: ese fue el que se utilizó, ampliado, para realizar el planteo general del recorrido. A su vez, se encontró en el piso del Di Tella el módulo con el cual reconstruir los tamaños de objetos y espacios, puesto que las maderitas del *parquet* tenían medidas estandarizadas que pueden tomarse de otros pisos similares.

“Aggiornar *La Menesunda* era riesgoso –afirma Dourron– pues la materialidad está implícita en la experiencia de esta obra”.³ En este sentido, “respetar el espíritu original” supuso un preciosismo que recuerda la reproducción de época de algunas series norteamericanas actuales, pero que era ajeno al trabajo de Minujín y Santantonín: reproducir varias decenas de cajitas de cosméticos Miss Ylan y conseguir actrices similares que estuvieran caracterizadas como en los años sesenta; encontrar alternativas al desaparecido Letraset, puesto que los que se consiguen ya no se adhieren; conseguir ventiladores y heladeras Siam y también televisores viejos que anduvieran, además de rastrear y obtener la programación de aquellos años;⁴ realizar facsímiles de los diarios de esos días para que los *performers* lean en la cama; averiguar qué materiales plásticos y telas circulaban en los sesenta en Buenos Aires, para así inferir cuáles eran los que se veían en las imágenes de época.

Pero a la vez que se intentaba replicar cierta precariedad, la instalación no podía ignorar los estándares actuales de accesibilidad y seguridad: “¡La gente toca los ventiladores!”, apunta Dourron. En este sentido, si bien no se modificó la angosta escalera que hay que trepar al inicio del recorrido (uno de los tantos elementos que no permiten el acceso en silla de ruedas), los olores a fritanga o dentista del original se emularon en un

2 Cabe destacar que el archivo del coautor de *La Menesunda* se menciona aquí pero no aparece en la lista de archivos consultados por el equipo para su reconstrucción.

3 Entrevista a Sofía Dourron, 10 de marzo de 2016.

4 Aquí resulta pertinente recordar la reconstrucción de otra obra que involucra tecnología de la época. A la hora de rehacer *Situación de tiempo* (1967) de David Lamelas para la exhibición del artista de 2011 curada por María José Herrera en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Muntref), no se buscaron televisores antiguos pues se consideró que la clave de la obra estaba menos en lo pintoresco de aquellos aparatos de los sesenta que en el efecto lluvia dado por la falta de transmisión.

laboratorio, puesto que no era viable esconder una sartén con milanesas, como se había hecho en 1965.

Con buen tino, la instancia del rearmado no se naturaliza ni queda como una instancia opaca, sino que aparece como un tema clave en la museografía. En la sala final, al salir del recorrido, se proyecta la edición del cortometraje de Maler, uno de los materiales clave para la reconstrucción, junto con fotografías y documentación que incluye las marcas del trabajo de medición y diseño de la nueva versión. A su vez, el voluminoso catálogo que acompaña la exhibición incluye un texto grupal en el que parte del equipo del museo (Javier Villa, Sofía Dourron, Iván Rosler, Almendra Vilela y Agustina Vizcarra) plantea estos temas y disquisiciones relativos a la reconstrucción.

De tapa dura y gran cantidad de imágenes (muchos *stills* del material audiovisual), el libro cuenta además con un texto de Sofía Dourron que con una escritura fluida contextualiza *La Menesunda* y repone parte de lo que se ha estudiado sobre el período, la artista y la obra. *La Menesunda* involucró una serie de artistas, articuló múltiples materiales y medios e implicó al visitante por medio de aspectos performáticos o de cámaras y un circuito cerrado de televisión, además de referir a la experiencia urbana. En este sentido, podría vincularse no solo con el campo de las artes visuales, sino también con la experimentación en artes escénicas que, sin ir más lejos, tenía un epicentro en el mismo Instituto Toruato Di Tella, o con el uso de tecnología en las producciones artísticas en particular y culturales en general, la historia de Buenos Aires y la “manzana loca”, así como otras obras participativas posteriores de la misma Marta Minujin y otros artistas. No resulta difícil listar algunos nombres de especialistas locales que podrían haber aportado miradas enriquecedoras sobre estos aspectos. Sabemos el esfuerzo institucional y económico que implica producir catálogos para sus exposiciones y por esa misma razón lamentamos la oportunidad perdida de reponer *La Menesunda* en un contexto cultural mayor que diera acabada cuenta de su relevancia y resonancias.⁵

De modo general, el fenómeno de las reconstrucciones de piezas y exhibiciones de los años sesenta y setenta podría pensarse en relación con lo que Simon Reynolds denomina “retromanía”.⁶ El crítico inglés se

5 Existen buenos ejemplos recientes en este sentido. Para citar uno por completo pertinente, el catálogo publicado en 2010 para la reconstrucción por parte de la America Society, Nueva York, de otra obra de Marta Minujin, *Minuicode* (CIAR, Nueva York, 1968), en el que además del texto curatorial de la coordinadora del área de artes visuales de esta institución, Gabriela Rangel, se incluyen un artículo del investigador norteamericano Alexander Alberro y otro de la curadora argentina Inés Katzenstein, junto con documentación sobre otras obras relacionadas de la misma artista, y transcripciones de textos de la época.

6 Simon Reynolds. *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires, Caja Negra, 2012.

refiere a la serie de *revivals*, re-ediciones, *remakes* y re-escenificaciones de la música pop de esos “años dorados” que tuvieron lugar en la década del 2000. Un fenómeno que vincula tanto al acceso a miles de horas de música de diferentes tiempos compartidas en internet, como al coleccionismo de vinilos. Lo paradójico de este gusto (o fetichismo) retrospectivo reside –señala el autor– en que en el pop habitaba la promesa de sumergirse en el futuro. Lo que parece signar los 2000, al menos en la música popular urbana, sería una “cultura de la re-experiencia”, lo que no implica necesariamente una nostalgia restauradora, sino que puede vivirse como una nostalgia reflexiva, tal como las denomina Reynolds al analizar el uso casi arqueológico del pop histórico en las producciones de musicales más contemporáneas.

Al momento de la inauguración en el MAMBA, una de las notas publicadas en la prensa plantea la pregunta retórica de si es posible revivir la experiencia de *La Menesunda* de los sesenta. Sabemos que eso no es viable, pues la sensibilidad, la cultura visual, la tecnología, el arte y la ciudad misma han cambiado demasiado (los neones del corredor de entrada a la obra refieren a los ya desaparecidos carteles luminosos de las marquesinas de los negocios, por ejemplo). Sin embargo, la versión actual también atrae a una gran cantidad de público. Los fines de semana se agotan rápidamente las entradas que se entregan para organizar el volumen de visitantes que deben entrar de a uno en la obra para optimizar la experiencia. Podría pensarse que estas visitas están animadas por una retromanía; esa obra provocativa, despreocupada y ambiciosa tal vez constituye una suerte de túnel del tiempo a ese pasado como un momento inaugural, cargado de sorpresa y de futuro.

TAREA

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

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, en portugués y en inglés.
- ◆ Los resúmenes obligatorios en español o en portugués 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 *pos* 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* nº 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 gráficas y tablas quedará a criterio del Comité Editorial.

