



TAREA en La Plata

Conserving Canvas

Tres obras del Museo Provincial
de Bellas Artes

IMAGEN TAPA Y CONTRATAPA
Francisco Vidal,
Muchachas en el baño (1932).
Detalle.

El dominio de la forma y el color
se comprueban en este pormenor,
cargado de expresividad y destreza

TAREA en La Plata

Conserving Canvas

Tres obras del Museo Provincial
de Bellas Artes

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN

Carlos Greco
RECTOR

Ana María LLois
VICERRECTORA

ESCUELA DE ARTE Y PATRIMONIO

Laura Malosetti Costa
DECANA

Silvia Dolinko
SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN

CENTRO TAREA

Damasia Gallegos
DIRECTORA

Néstor Barrio
DIRECTOR DEL PROYECTO
CONSERVING CANVAS

Presentación

Néstor Barrio

DIRECTOR DEL PROYECTO

CONSERVING CANVAS

Tal vez por pereza intelectual muchas veces le hemos dado crédito a la idea que el progreso técnico es un proceso que avanza linealmente impulsado por la inercia de los hechos. A menudo, en ese devenir, hemos dejado atrás lo que antes se tenía por bueno y eficaz por motivos no del todo fundados. Por ello, el desarrollo integral es lo que a veces queda postergado en esa dinámica vertiginosa.

De la evaluación sistemática de la historia de la conservación del patrimonio, emergen sobradas pruebas de los errores cometidos, sobre todo, respecto a las técnicas de restauración, muchas de las cuales, que se juzgaron imprudentes, agresivas e invasivas. Con los años, y a caballo del notable progreso de la actividad -que hoy es una disciplina asociada con las humanidades y las ciencias naturales-, comenzó a adquirir más y más consenso el saludable criterio de la mínima intervención. Como consecuencia de ello, una generación entera fue educada con foco en la conservación preventiva, cuyo florecimiento trajo enormes beneficios a las colecciones de todo tipo. Lógicamente, la idea de preservar el conjunto y la de controlar las condiciones medio-ambientales prevaleció sobre la costumbre de restaurar piezas individuales.

Sin embargo, la mínima intervención se convirtió gradualmente en una suerte de dogma que se vio reflejado en un empobrecimiento de los saberes y destrezas tradicionales, algunas de las cuales dejaron de enseñarse o fueron abandonadas. De hecho, comenzaron a escasear los restauradores que dominaban esas habilidades y que podían transmitir las, sobre todo, los delicados procesos de intervención estructural de pintura sobre tela.

Advertidos de esta laguna, algunos miembros de la comunidad internacional expresaron su preocupación, puesto que la mínima intervención no puede prolongarse más allá de un límite razonable. Revisar el pasado, recuperar viejos criterios, procedimientos y técnicas es, precisamente, lo que propone la iniciativa *Conserving Canvas* de la Fundación Getty, a través de generosos subsidios.

El Centro Tarea de la Escuela de Arte y Patrimonio de la UNSAM propuso a Getty organizar el capítulo argentino de tan importante iniciativa, que en poco tiempo fue aprobada, uniéndose a otros proyectos del mismo tipo en Europa, Estados Unidos y América Latina. El proyecto presentado por Tarea planteó no sólo restaurar un corpus de pinturas, sino también entrenar -bajo las citadas consignas-, a un grupo de ocho jóvenes restauradores de la región y de nuestro país con la condición que tuviesen responsabilidades en el área de conservación de museos e instituciones públicas. A tal efecto, fueron seleccionadas tres obras del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti” de la Plata, Provincia de Buenos Aires, que acogió con entusiasmo el ofrecimiento. Creada en base a la generosa donación de Juan Benito Sosa en 1877, y hoy con más de tres mil obras principalmente dedicadas al siglo XX, la colección del Museo Pettoruti es considerada una de las más valiosas del país.

TAREA en La Plata

Tres obras centrales en la historia del Museo Provincial de Bellas Artes

Federico Ruvittuso

DIRECTOR DE MUSEO PROVINCIAL
DE BELLAS ARTES EMILIO PETTORUTI

El proyecto *Conserving Canvas* de la Fundación Getty que lleva adelante el Centro TAREA-UNSAM en Argentina culminó su primera intervención en el país con la restauración de tres piezas fundamentales de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti. Fundada en 1922 en la Ciudad de La Plata, la Institución conserva una de las colecciones de arte más importantes del país, adquirida a través de donaciones, compras y salones celebrados en toda la provincia de Buenos Aires. En 2022 se cumple el centenario de la apertura del Museo, siendo la recuperación y puesta en valor de su historia y patrimonio una de las políticas centrales de cara a su porvenir. En ese sentido, las tres piezas que fueron intervenidas en el desarrollo del programa no sólo recuperan obras fundamentales de la historia del arte argentino, sino que dan testimonio de tres episodios centrales en la historia centenaria del Museo.

I

Un cuadro para el primer museo de arte del país

Colón en el Puerto de Palos de Ricardo Balaca y Orejas Canseco
Donación Sosa 1877

La pintura *El embarque de Colón en el Puerto de Palos* (1873) de Ricardo Balaca y Orejas Canseco (Lisboa, 1844- Madrid, 1880) se trata de una de las imágenes más divulgadas de la iconografía del descubrimiento de América, aún cuando la tela original se consideró por mucho tiempo una pieza perdida en los avatares de la historia del arte universal. Reproducida infinidad de veces en libros de historia, en manuales escolares e incluso como estampa postal, la obra de Balaca definió el imaginario universal sobre el inicio de la aventura colombina de 1492, poco tiempo antes de la acuñación de la imagen oficial del navegante español. En 1877 Antonio Ríos de los Ríos, publica “El retrato y

traje más auténticos de Cristóbal Colón”, dando fin a una disputa bizantina sobre el aspecto oficial de Colón, figura que estaba siendo objeto de numerosos monumentos de cara al 400º aniversario del llamado descubrimiento de América. Para ese entonces, la tradición encontraba a Colón con los hábitos de un viejo sabio, mientras que el personaje imberbe con sobretodo negro, tabardo rojo, gorro, calzas y espada es precisamente la imagen que Ríos de los Ríos logró instituir y la que Balaca plasmó en dos pinturas apenas cuatro años antes: primero en *El embarque...* y un años después en *Colón recibido por los Reyes Católicos* al regreso de su primer viaje a América (1874) , obra que actualmente se encuentra en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires.

El mismo año que Ríos de los Ríos definía la imagen de Colón, la obra de Balaca llegó a la Argentina para entrar en uno de los proyectos más particulares de la generación del ochenta. En 1877 Juan Benito Sosa, singular coleccionista porteño decide donar al Estado Provincial una colección de “cuarenta y ocho cuadros y un dibujo” para que a su alrededor se funde en un futuro cercano el Primer Museo de Arte del país. Con una extraordinaria y pionera sensibilidad pública, este don porteño de fines del siglo XIX adquiere en remates y subastas de Buenos Aires una serie notable de pinturas para su primer museo imaginario de arte argentino. Sosa compra a los principales coleccionistas del país telas y tablas traídas de Europa, atribuidas a los grandes maestros del arte antiguo, y a relevantes artistas de la pintura contemporánea francesa, española, inglesa y alemana, acordes con el gusto de la alta sociedad argentina, siempre interesada en imitar el estilo del viejo mundo.

El mismo año de la donación, Sosa adquiere el cuadro de Balaca, ubicándolo al inicio de su colección de *Óleos modernos*. La obra se trata de una de las piezas más caras que el coleccionista compró para la creación del Museo, le costó 20.000 pesos del siglo XIX argentino. Su anterior dueño, Mariano Varela, junto a su padre y hermanos, eran parte de la comunidad de bibliófilos y coleccionistas de arte más importantes del país.

La obra se trata de un pieza de pintura histórica -género infaltable en cualquier colección decimonónica- que obedece a las maneras del academicismo del siglo XIX español, con ciertas influencias francesas. La pieza de Balaca hace uso de todos los consagrados recursos del género: recupera un episodio central de forma ordenada y milimétricamente planificada en toda su disposición, y pretende dar cuenta de estudiada corrección histórica y de

correcta composición clásica. Con dos zonas bien delimitadas la pintura tiene una indiscutible figura central: un extasiado Colón, que se encuentra elevando una plegaria al cielo, y que aparece acompañado por el Prior de la Rábida y otros franciscanos. Detrás de ellos, un tercer monje fija los ojos en el espectador, uniendo así a Colón, el Prior y a quien observa el cuadro en la mística despedida. A su izquierda, el mar y las naves con los botes de remos listos o ya acercándose a los barcos. A la derecha, los marinos en el muelle, confundidos entre capitanes de alto rango, soldados y familias que se despiden antes del embarque. En el fondo, una vista del monasterio franciscano de Santa María de la Rábida donde Colón pasó largos años preparando la travesía. Fuera del marco, la luz del amanecer, elemento clave de la composición, ilumina el gesto de Colón y se proyecta en un ancla a la derecha, símbolo tradicional de la esperanza, premonitorio aquí quizás de la llegada a América. Junto a ella un barril y resabios de una vela, que representan la ardua tarea de la vida en altamar. Así, se prefigura el descubrimiento, se alienta la esperanza en el viaje y se avisa del peligro.

La Colección Sosa tardó cuarenta y cinco años en llegar al destino que su donante había imaginado. Se expuso por primera vez en la casa del Sr. Guerrero en Buenos Aires en 1877 para que especialistas evaluarán su valor; después, en la biblioteca de Buenos Aires hasta 1890 mientras Eduardo Schiaffino y el propio Sosa se quejaban de la tardanza en la creación del Museo. Cuando se nacionalizó la capital, la colección migró al Museo de La Plata, que por ese entonces era el proyecto más grande de museo de la provincia y tenía un carácter general. Estuvo allí hasta 1905, cumpliendo funciones pedagógicas en clases de dibujo y pintura junto a calcos de yeso y otras obras. A partir de esas telas, Martín Malharro y Emilio Coutaret enseñaron pintura e historia del arte a Emilio Pettoruti y otros pintores argentinos. Guardada después en casa de Gobierno, en 1922 la colección de óleos de Sosa llegó al Primer Museo Provincial de Bellas Artes como parte de su colección fundacional. Ya en el Museo, en 1931 la obra de Balaca fue prestada junto a otras piezas para decorar el Ministerio de Gobierno y por varios años peligró su regreso; fue recuperada por la Comisión Provincial de Bellas Artes en 1945.

La puesta en valor material e histórico de *El embarco...* implica la restauración de una obra que le pertenece al menos a tres relatos: a la configuración de la iconografía del descubrimiento de América, a la donación de la colección de arte más antigua del país que reunió Juan Benito Sosa para su museo imaginario, y al relato de la fundación del primer Museo Provincial de Bellas Artes en La Plata.

II

Un Museo moderno para la provincia de Buenos Aires

Muchachas en el baño de Francisco Vidal

Salón del Cincuentenario 1932

Por otra parte, la segunda recuperación se trata de un ejemplo de pintura argentina moderna, que entró al Museo durante la extensa gestión de Emilio Pettoruti entre 1930 y 1947. *Muchachas en el baño* de Francisco Vidal (1897-1980) se conserva en el Museo Provincial de Bellas Artes desde su exposición en uno de los salones más celebrados de la primera mitad del siglo XX. Vidal es considerado una figura central de la historia del arte cordobés. Alumno de Emilio Caraffa, en 1923 viajó a Europa gracias a una beca de formación del gobierno cumpliendo con el habitual viaje de estudios de los artistas argentinos de principios del siglo XX. Allí se cruzó con Spilimbergo y otros pintores que transitaban el iniciático viaje por el viejo mundo, estudió en Florencia y expuso en Roma y París. A su regreso, dirigió la Escuela de Bellas Artes Figuero Alcorta por veinte años, fue miembro de la Academia Nacional de Buenos Aires, medalla de oro en la Exposición Internacional de París de 1937 y gran Premio Nacional en 1938, entre otros reconocimientos. Sus pinturas se encuentran en numerosos museos y en importantes instituciones públicas de todo el país.

Muchachas en el baño ingresó al Museo en uno de los momentos más particulares de su historia, cuando la Segunda Comisión Provincial de Bellas Artes, presidida por Antonio Santamarina y Mario E. Canale, logró ampliar los alcances provinciales de sus salones al ámbito nacional. Conforme a los deseos de Pettoruti, que iniciaba una accidentada pero prometedora gestión, la política de adquisición desde 1930 se centró en reunir una colección del más acabado estilo moderno nacional e internacional. La pieza se expuso junto a un desnudo del autor e ingresó con *Lilita*, la última obra conocida de Alfredo Guttero, *Muñeco* de Gomez Cornet, *Tradición* de Victor Cúnsolo y *San Sebastiano Curone-Italia* de Spilimbergo, entre otras obras. El Salón del Cincuentenario de La Plata celebrado en 1932 fue uno de los eventos fundacionales de la historia del arte argentino, ocurrido cuando el Museo adquirió gran parte de su colección moderna. Reconocidos artistas y jóvenes promesas compartieron el inmenso hall del Pasaje Dardo Rocha de La Plata en una reunión sin precedentes organizada por la Comisión y presidida por el propio Pettoruti, que había asumido la dirección del Museo y sus políticas prácti-

camente como una “refundación” de la Institución. Sobre el salón, la crítica de arte presidida por Córdoba Iturburu coincidió en declararlo consolidación y punto de partida de la nueva pintura argentina.

Muchachas en el baño es prácticamente un resumen de los elementos por los que Vidal se hizo famoso: las figuras escultóricas, la sensación de tranquilidad, las notas neoclásicas, el soberbio erotismo y el dominio pleno de la composición y del color. Siendo el tema de las ninfas y el baño muy recurrente en la pintura universal, los toques criollos de la pintura -los caballos y sombreros- intentaron territorializar un tema clásico que, junto al idílico paisaje cordobés -popularizado por Malinverno, Tessandori, Coutaret y otros por esos años- asocian la obra con los temas y preocupaciones de toda una generación de pintores. El canon robusto y volumétrico, casi escultórico, donde manos, pies y ojos se destacan fue una de las variantes que caracterizaron la obra de Vidal y dieron forma a elementos pictóricos característicos de sus obras, marcados por su educación en Italia. Algunos años después, esos mismos aspectos se harían presentes en *Riqueza Nacional* (1939) pintura muy celebrada que se encuentra en el Palacio de Hacienda de Buenos Aires.

La obra de Vidal se enmarca en el inicio de los años treinta, cuando los lenguajes de vanguardia habían triunfado en el país y el Museo Provincial de Bellas Artes, con un artista moderno en la dirección, comenzaba a adquirir y defender nuevas tendencias para el arte argentino.

III

Ojos de vanguardia y austeridad de posguerra

Figura de Lineo Enea Spilimbergo

Salón de Arte de La Plata, 1935

Figura de Lineo Enea Spilimbergo (1896-1964) llegó al Museo en los mismos años que la obra de Vidal, tras exhibirse en el II Salón de Arte de La Plata en 1935. De acuerdo con la documentación de la Comisión Provincial de Bellas Artes, la pintura al temple le costó 500 pesos a la Provincia de Buenos Aires, siendo una de las piezas más caras que adquirió tras el certámen. Por esos años, Spilimbergo estaba a punto de alcanzar los máximos reconocimientos institucionales en el ámbito nacional, ganando en 1937 el Primer Premio en el Salón Nacional, tras algunas discusiones acerca de la relevancia de su obra.

Sobre sus pinturas de ojos grandes y miradas perdidas corrieron ríos de tinta en la prensa y la bibliografía artística, celebrando los elementos a través de los cuales el artista había logrado hacer propios los lenguajes modernos. Tras un iniciático viaje europeo, los retratos de Spilimbergo confirmaban su compromiso con el arte nacional, la vanguardia y la búsqueda de nuevos lenguajes y principios pictóricos. Estas monumentales primeras síntesis de la pintura del autor, a la que pertenece la obra del Museo, definieron por mucho tiempo su estilo. Su serie de figuras en reposo, pero inquietas, robustas y delicadas cuyos ojos expresan una mirada agrandada, reunían para la crítica el mundo sagrado de los mosaicos bizantinos y las búsquedas modernas que el autor compartía con Berni. Desde principios de los treinta Spilimbergo, Basaldúa, Butler y otros se sumaron en el discurso y en la imagen a un fuerte antifascismo internacional e intelectual de entreguerras. En esa época de cartas, viajes y manifiestos, los ojos de las pinturas de Spilimbergo y de sus colegas parecían abrirse y expandirse por los rostros como centros de sus obras y de la nueva experiencia de la pintura. Además con la llegada de Siqueiros al país en 1933 el artista había decidido abandonar los paisajes y jerarquizar sus figuras; geometrizar los volúmenes y simplificar los cuerpos, aumentando así la atención en los rostros y en los ojos. *Figura* se encuentra en el inicio de esas búsquedas en la pintura de Spilimbergo.

Por otra parte, la obra resulta tan sofisticada en su estilo como austera en su materialidad, ya que elige en la técnica el temple -como variante del óleo- y la arpillera -como variante de la tela tradicional-, un soporte que también comenzaría a aparecer en las obras de Berni. Esta joven sentada, sólida e inmóvil, que describe en sus ojos una secreta vida interior con una mezcla de melancolía e incertidumbre, resumía para la crítica artística la sensibilidad que tiñó la pintura argentina de entreguerras. En ese sentido, la tercera y última obra recuperada es tanto una síntesis de la pintura de Spilimbergo, -aquella que se definió como canto mudo y fé pictórica-, como el testimonio del inicio de una sensibilidad social y política que se volverá máxima en el arte argentino de la segunda mitad del siglo XX.

Las tres obras abordadas recuperan capítulos fundamentales de la memoria del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti. La donación de Juan Benito Sosa en 1877, el hallazgo y puesta en valor de una obra clave de fines del siglo XIX y la gestión de Emilio Pettoruti entre 1930 y 1947, a través de

dos obras modernas de mediados del siglo XX, dan cuenta de la importancia del acervo del Museo y la necesidad de su puesta en valor. Por otro lado, la concreción del convenio de trabajo entre el Instituto Getty, el Centro TAREA y el Museo enmarca un punto de partida para la recuperación de la historia del arte bonaerense y su porvenir.

A close-up photograph of a person's hands and forearms. The person is wearing a bright orange ribbed sweater and black protective gloves. They are using a brush to apply a substance to a large, dark, metallic surface, which appears to be the hull of a ship. The surface has some circular patterns and a lighter-colored area. The background is dark and out of focus.

Conserving Canvas
Colón en el Puerto
de Palos (1873)



IMAGEN ARRIBA: *Colón en el Puerto de Palos* (1873)
Ricardo Balaca y Canseco (Portugal, 1844-1880)
Óleo sobre tela. 140 cm. x 200 cm.
Antes de la restauración.

IMAGEN ABAJO: *Colón en el Puerto de Palos* (1873)
Ricardo Balaca y Canseco (Portugal, 1844-1880)
Óleo sobre tela. 140 cm. x 200 cm.
Después de la restauración.



Colón en el Puerto de Palos (1873)

de Ricardo Balaca y Canseco

Por Néstor Barrio

Educado en la Real Academia de San Fernando de Madrid, el autor es un prestigioso artista de temas históricos del siglo XIX de la Península. Presumiblemente, *Colón en el Puerto de Palos* formó parte de una serie dedicada a los célebres hechos protagonizados por el genovés. Prueba de ello es el óleo de la misma época, *Colón frente a los Reyes Católicos*, que conserva el Museo Histórico Nacional. Ambas obras fueron masivamente reproducidas en grabados y láminas, aunque, paradójicamente, solo unos pocos especialistas conocían que los originales estaban en la Argentina.

Nuestro cuadro presentaba un delicado estado de conservación debido a las malas condiciones a las que fue expuesto durante años, a los numerosos traslados, a daños mecánicos y, también, a varias restauraciones desafortunadas, entre ellas, limpiezas imprudentes y masivos repintes.



IMAGEN IZQUIERDA
Los participantes durante la colocación de la obra de Balaca en la mesa térmica para el entelado.



IMAGEN DERECHA
Trabajos de remoción del barniz envejecido.


Además de una exhaustiva documentación inicial y de los exámenes químicos de rigor, el largo tratamiento consistió en la remoción de los gruesos barnices superpuestos y los repintes que, al eliminarse, dejaron expuestas una multitud de pequeñas mermas. El trabajo continuó con la fijación de la capa pictórica seriamente comprometida y el masillado de las pérdidas, labor que demandó un gran esfuerzo. Seguidamente, se procedió reparar algunos tajos y reintegrar mermas del tejido y, consecutivamente, a entelar el

cuadro en la mesa térmica con una tela cruda de lino y *Beva 371 Film*. Finalmente, se reintegraron las mermas con pigmentos aglutinados con el copolímero acrílico *Paraloid B 72* y se colocó una capa de barniz final con resina *Damar*.



IMAGEN IZQUIERDA ARRIBA
Edson Motta durante una demostración.

IMÁGENES DERECHA ARRIBA
Los participantes junto a Rocío Bruquetas en la preparación de un entelado a la gacha.



Conserving Canvas
Muchachas en
el baño (1932)



IMAGEN ARRIBA
Muchachas en el baño
(1932)
Francisco Vidal
(Argentina,
1897- 1980)
Óleo sobre tela.
136 cm. x 145,5 cm.
Luz rasante antes
de la restauración.



IMAGEN ABAJO
Muchachas en el baño
(1932)
Francisco Vidal
(Argentina,
1897- 1980)
Óleo sobre tela.
136 cm. x 145,5 cm.
Luz difusa, después
de la restauración.

Muchachas en el baño (1932)

de Francisco Vidal

Por Néstor Barrio

Artista cordobés de larga trayectoria en la docencia y expositor en salones nacionales e internacionales. Poseen sus obras varios museos e instituciones públicas de nuestro país. Artista de vasta producción, integró la Academia Nacional de Bellas Artes.

La pintura de Vidal se encontraba seriamente dañada, no a causa de maltratos o accidentes, sino por defectos técnicos propios de la técnica de ejecución, comunmente denominados: vicios inherentes. La causa de esta inestabilidad puede atribuirse a las numerosas fallas de adhesión entre los gruesos empastes superpuestos que evolucionaron en grandes mermas, principalmente sobre las carnaciones de las figuras femeninas, dejando a la vista otras capas de pintura subyacente. Los extensos repintes y masillas originados en restauraciones anteriores, revelaban que los problemas eran de vieja data y que, en ningún caso, se logró estabilizar la obra.



IMAGEN IZQUIERDA
Los participantes realizando el entelado a la cera-resina de la obra.



IMAGEN DERECHA
Trabajos de colocación de un papel de protección sobre la superficie pictórica.

Dado que esta problemática resulta muy difícil de resolver, se decidió eliminar los repintes y fijar la capa pictórica con cera-resina. Durante la remoción de las masillas existentes, se comprobó el empleo de diversos materiales elásticos y viscosos, en un intento por dotar de flexibilidad al estuco agregado. Despejadas las mermas, se volvió a fijar los colores con cera-resina y se procedió a entelar el cuadro al modo tradicional, con una tela de lino cruda y el mismo adhesivo. A continuación se volvieron a aplicar los estucos, esta vez

en dos etapas: 1) una base conformada por tiza, cola animal y aceite de lino y 2) una terminación compuesta por una emulsión acrílica y blanco de titanio, para recrear la textura de los empastes. La reintegración se realizó también en dos etapas: a una primera base con acuarelas, se sumaron los colores para restauración marca *Gamblin*. La obra finalmente fue barnizada con resina *Damar*.



IMAGEN IZQUIERDA
Durante el estucado y nivelación
de las extensas mermas de pintura.



IMAGEN DERECHA
Los participantes colocan el equipo
de Fluorescencia de Rayos X
para identificar los pigmentos.



Conserving Canvas Figura (1935)



IMAGEN ARRIBA
Figura (1935)
Lino Enea Spilimbergo
(Argentina, 1896-1964)
Temple sobre tela de arpillera.
113,2 cm. x 75 cm.
Luz rasante antes de la restauración.



IMAGEN ABAJO
Figura (1935)
Lino Enea Spilimbergo
(Argentina, 1896-1964)
Temple sobre tela de arpillera.
113,2 cm. x 75 cm.
Luz difusa, después de la restauración.

Figura (1935)
de Lino Enea Spilimbergo
Por Néstor Barrio

Uno de los más reconocidos artistas argentinos del siglo XX: Spilimbergo, ocupó un lugar central como dibujante, muralista y pintor, cuya influencia se extendió por varias generaciones.

La notable obra de Spilimbergo realizada en 1934 es un arquetipo de pintura opaca al temple sobre tela. Sabemos que el artista dominaba esta técnica y sus materiales, que transmitió a los alumnos que concurrían a sus clases. La elección de la arpillera respondió a la intención de emplear un tejido rústico que también habían aprovechado otros pintores contemporáneos como Berni. Los altos contenidos de lignina en las fibras de yute las vuelven frágiles y quebradizas cuando envejecen, razón por la cual, están expuestas a deformarse, a perder la elasticidad y a reaccionar rápidamente frente a las variaciones de humedad relativa.



IMAGEN IZQUIERDA
Trabajos de eliminación en seco de la suciedad superficial.



IMAGEN DERECHA
El delicado proceso de consolidación de la capa pictórica.

Nuestra obra presentaba entonces varias deformaciones y algunas grietas profundas que ponían en riesgo su estabilidad. El sistema de montaje con un vidrio muy cercano o en contacto con la capa pictórica había generado la aparición de hongos que, en forma de pequeñas manchas y un velo blancuzco, alteraban los colores oscuros.

Dadas las características de extrema sensibilidad de los colores opacos y la debilidad de la arpillera, se descartó un tratamiento estructural convencional, optándose por la mínima intervención. Ni siquiera se intentó tensar la tela martillando las cuñas del bastidor para regularizar el plano de la imagen.

A los fines de comprender acabadamente la reacción de los materiales frente a la tensión, la impregnación de adhesivos y un montaje apropiado, se ejecutaron dos copias sobre arpillera empleando una combinación de aglutinantes (cola de pescado, huevo y aceite de lino, en distintas proporciones) mezclados con los pigmentos. Sobre estos modelos se testearon distintos adhesivos y se llevó al Museo Pettoruti otro de los prototipos para estudiar su reacción mecánica frente a las variaciones de humedad relativa.

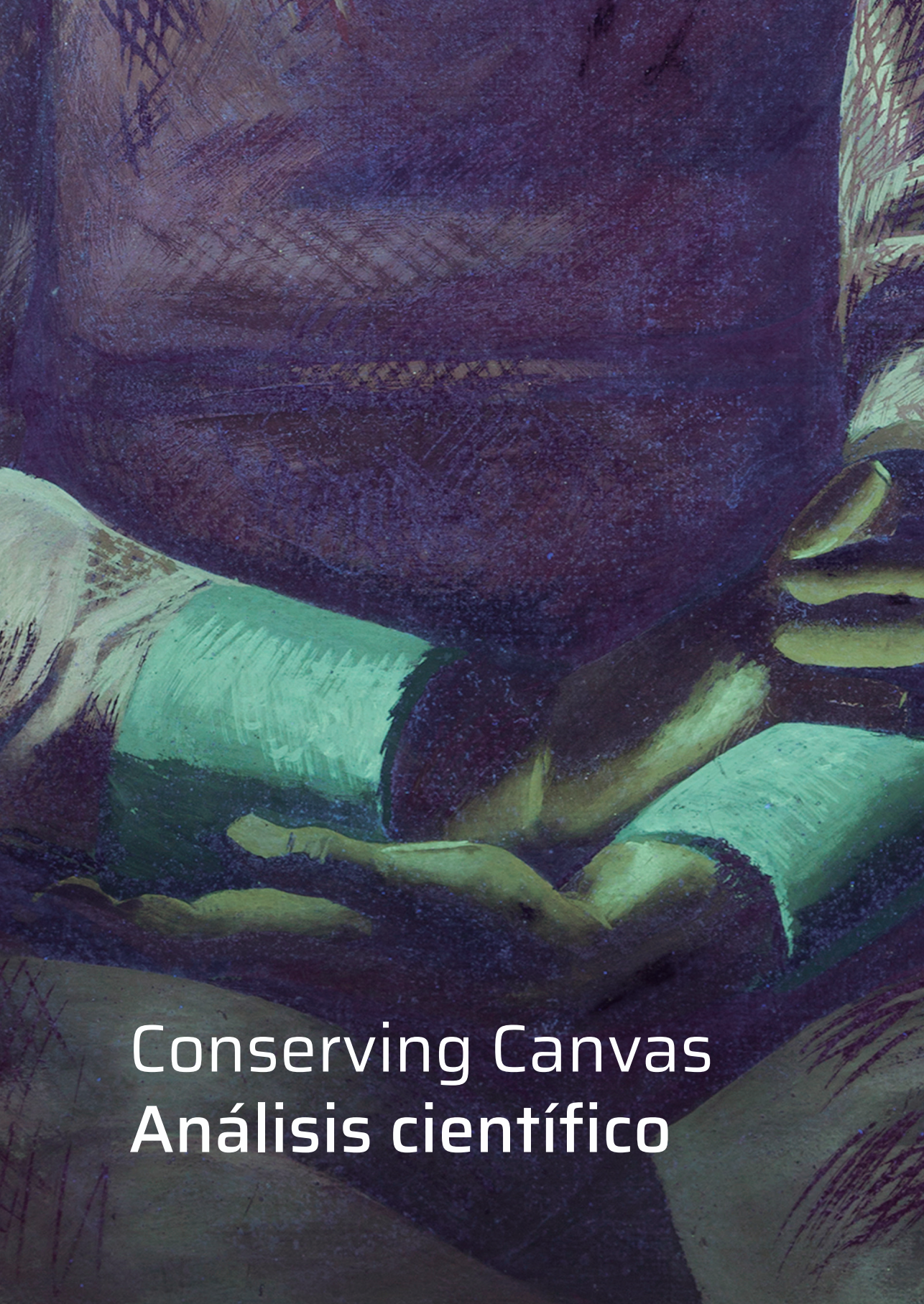
Las deformaciones del tejido fueron eliminadas gradualmente con humedad y peso. Los levantamientos y grietas se consolidaron con *Klucel G* (hidro-propil-celulosa) en alcohol etílico. Las manchas de hongos se removieron mecánicamente con gomas de borrar especiales de caucho. Para el montaje final se construyó una suerte de caja de madera que se agregó al reverso del marco, a fin de obtener más espacio. El vidrio fue reemplazado por un acrílico para disminuir el peso y el conjunto se selló con cinta de aluminio y una pieza de policarbonato. Dentro del espacio ganado se montó una pequeña estación meteorológica digital para monitorear remotamente la temperatura y la humedad relativa. Confiamos en que este dispositivo atenuará en gran medida la influencia de las variaciones climáticas, facilitando la conservación a largo plazo de esta notable pintura.



IMAGEN IZQUIERDA
Medición de la Fluorescencia de Rayos X.



IMAGEN DERECHA
La confección de modelos y probetas resultó fundamental para analizar la técnica de ejecución al temple.

An abstract painting featuring a dark, textured background of deep purple and blue. The composition is dominated by large, expressive brushstrokes. A prominent feature is a bright green, curved stroke that sweeps across the middle-left section. Below this, there are several horizontal strokes in a pale yellow or light green. The overall effect is one of depth and movement, with the dark tones providing a rich, moody atmosphere. The text is overlaid on the lower portion of the image.

Conserving Canvas
Análisis científico

Análisis científico

Fernando Marte

RESPONSABLE

La conservación y restauración del patrimonio cultural, como todas las disciplinas, ha ido evolucionando a lo largo del tiempo y se ha instalado, en los últimos años, como una empresa de carácter interdisciplinar. Asimismo, en su devenir histórico, la aplicación de las ciencias naturales al estudio y preservación del patrimonio se ha ido afianzando y adaptando a la evolución de la disciplina. Ejemplo de esto son los cambios que ha sufrido la denominación de esta actividad que hoy llamamos ciencias del patrimonio. Así, como producto de esta influencia recíproca, en la actualidad, el progreso tecnológico se ha orientado hacia el desarrollo y empleo de técnicas no invasivas y portátiles y hacia un enfoque metodológico multi-analítico de los bienes patrimoniales. Obviamente, el desarrollo y la evolución se han dado en sintonía con las lógicas actuales del patrimonio cultural. De todas maneras, el rol de las ciencias naturales se ha afianzado y, actualmente, este tipo de análisis se realizan de manera sistemática en la mayoría de los proyectos de restauración. En este sentido, el examen científico como parte del proceso de la conservación y restauración de bienes culturales gira en torno a tres ejes: la comprensión de con qué materiales y cómo fueron hechos; cómo se deterioran y cómo se pueden preservar de la mejor manera.



IMAGEN IZQUIERDA

Se aprecian las notables diferencias de color al eliminarse los barnices oxidados en la obra de Balaca.

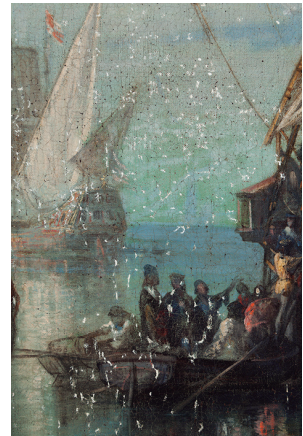


IMAGEN DERECHA

Estucado de las múltiples mermas de *Colón en el Puerto de Palos*.

En el marco del presente proyecto, los estudios realizados tuvieron como objetivo principal generar un cúmulo de información que permitiera respaldar las decisiones de restauración. De esta manera, se comenzó con un examen en el propio Museo, antes que las obras fueran trasladadas a Tarea, y luego estos estudios fueron expandidos y reforzados a lo largo del proyecto, con el fin de responder preguntas más específicas producto de las discusiones surgidas.

Es importante resaltar que siempre se priorizó el uso de exámenes no invasivos a la hora de realizar los análisis. Para esta secuencia de actividades, se consideró en primer lugar la fluorescencia de rayos X, como técnica elemental no invasiva. Esta técnica está basada en la interacción de los rayos X con la materia, la cual genera una fluorescencia en el rango de los rayos X característica de los elementos constitutivos del material y permite la determinación cualitativa y semi-cuantitativa de los elementos químicos presentes en cualquier parte de la obra. Si bien la técnica no puede detectar la totalidad de los elementos de la tabla periódica, puede identificar la mayoría de aquellos relevantes en los estudios patrimoniales que posean un número atómico mayor al del sodio. Mediante su uso, fue posible caracterizar los distintos pigmentos, cargas y bases de preparación utilizadas en las diferentes obras estudiadas.



IMAGEN IZQUIERDA
Fotografía de fluorescencia de ultravioleta: se pone en evidencia la presencia de hongos en la película de pintura.



IMAGEN DERECHA
Colón en el Puerto de Palos.
Radiografía. Detalle. Se alcanzan a vez un gran número de pequeñas mermas como puntos negros.

Por otra parte, en los casos en que fue estrictamente necesario, se consideraron aproximaciones micro-invasivas para el estudio de las obras. Esta opción metodológica se fundamentó en preguntas donde era relevante indagar en la estructura tridimensional de la obra, es decir, en la secuencia de estratos que la componen, pudiendo evidenciar técnicas de ejecución, estilos artísticos e, incluso, repintes. Las muestras extraídas a estos fines fueron incluidas en una resina acrílica, para luego ser pulidas con diversas granulometrías decrecientes para exponer totalmente la sección transversal. Estas últimas fueron observadas y documentadas con un microscopio óptico petrográfico a diferentes aumentos con el objetivo de obtener información morfológica de la sucesión de estratos. Además, se utilizó iluminación con una fuente UV para lograr evidenciar estratos subyacentes que fluorescan como, por ejemplo, barnices superficiales o debajo de repintes. Posteriormente, las muestras pueden ser analizadas por diversas técnicas micro-espectroscopias para la determinación cuali y cuantitativa de la composición química capa por capa.

Finalmente, luego de los análisis no-invasivos y micro-invasivos, se produce una integración de los resultados obtenidos por las diversas líneas de evidencia con el fin de llegar a respuestas integrales que puedan ser justificadas mediante varios ensayos experimentales.

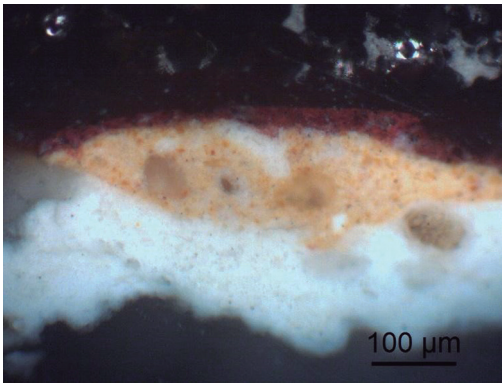
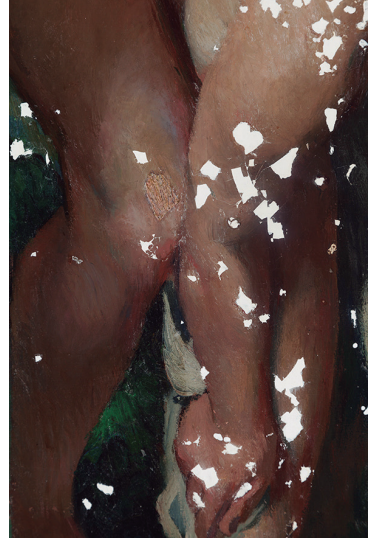


IMAGEN IZQUIERDA
Fotomicrografía. Corte estratigráfico de una muestra de *Figura* de Lino E. Spilimbergo. En la parte inferior se observa la capa de preparación blanca, sobre la cual el artista extendió los colores.

IMAGEN DERECHA
Una participante observando las muestras en el microscopio.





IMÁGENES ARRIBA
Muchachas en el baño, antes de la reintegración cromática. Las áreas blancas corresponden a las mermas estucadas.

IMÁGENES ABAJO
Muchachas en el baño, Durante las tareas de consolidación de la película de pintura.



Conserving Canvas El equipo



Néstor Barrio
DIRECTOR DEL PROYECTO
CONSERVING CANVAS

Profesor Nacional de Pintura y Licenciado en Artes Visuales, UNA. Estudió restauración de pintura con Juan Corradini. Ha recibido becas y subsidios para el perfeccionamiento en el exterior del país y dirigió proyectos de restauración en el ámbito público y privado. Dictó ponencias en congresos nacionales e internacionales. Es autor de libros, capítulos de libros y artículos en su país y en revistas internacionales. Conformó el comité editorial y científico de publicaciones en Argentina, Chile y España. Es profesor titular ordinario de la UNSAM y de la UNA. Como investigador participó en proyectos del CONICET-FONCyT. Director del Taller Tarea (2004-2008) y Decano del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, UNSAM entre 2011 y 2019. Director del Proyecto Conserving Canvas, Fundación Getty-UNSAM.



Damasia Gallegos
DIRECTORA DEL CENTRO TAREA

Restauradora de pintura de caballete y pintura mural y magister en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES-UNSAM). Actualmente es Directora del Centro Tarea y de la Especialización en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la EAYP- UNSAM. Ha sido profesora invitada en el Opificio delle Pietre Dure e Laboratorio di Restauro en Florencia, Italia y fue asesora e instructora en el Programa de Rescate de Bienes Culturales organizado por la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos de la Secretaría de Cultura de la Nación. Autora de artículos en revistas y publicaciones de conservación nacionales e internacionales.



Fernando Marte
RESPONSABLE CIENTÍFICO

Ingeniero químico y doctor en biología molecular y biotecnología y formado en conservación preventiva. Se ha dedicado a la caracterización de los materiales que componen los bienes culturales, su técnica de ejecución y el modo en que se deterioran, con el objetivo de aportar al desarrollo de estrategias de mitigación. Profesor titular en la Escuela de Arte y Patrimonio (UNSAM), Director del Centro de Estudios sobre Patrimonios y Ambiente, (CEPyA-UNSAM). Dirige proyectos de investigación en esta área con especial foco en la comprensión de procesos de deterioro y conservación.



Edson Motta
EXPERTO INVITADO

Es licenciado en Historia y magíster en Historia del Arte. Se graduó en Conservación y Restauración de Pintura (Universidad de Londres) y obtuvo el título de Doctor en Conservación y Restauración del Patrimonio Pictórico (Universidad Politécnica de Valencia). Realizó pasantías posdoctorales en Italia y Portugal. Complementa su formación trabajando en el Departamento de Conservación del Museo J. Paul Getty, en el Centro de Conservación y Restauración de la Generalidade de Cataluña y en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid. Es docente en la Universidad Federal de Río de Janeiro y ha realizado destacadas publicaciones.



Rocío Bruquetas Galán
EXPERTA INVITADA

Es doctora en Historia del Arte (UCM) y conservadora-restauradora por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid. Ha trabajado sobre pintura de caballete y desempeñado labores de investigación y documentación en el Instituto del Patrimonio Cultural de España. Su especialidad como investigadora son las fuentes para el estudio de los materiales y las técnicas pictóricas en España e Iberoamérica. Ha impartido conferencias, cursos y seminarios en diversas instituciones y universidades; también ha escrito numerosos artículos y colaboraciones en libros y revistas.



Ana Elisa Anselmo
PARTICIPANTE

Es licenciada en Arte con mención en Restauración (Universidad Católica de Chile) y Magíster en Conservación y Restauración de Objetos y Entorno Patrimonial (Universidad Finis Terrae). Actualmente, es encargada de Laboratorio en la Unidad de Artes Visuales (UPAV) de Chile. Su experiencia como conservadora y restauradora se ha centrado en el liderazgo y ejecución de proyectos de investigación, manejo integral de colecciones y de intervención. Es docente en diferentes universidades chilenas.



Ariel de la Vega
PARTICIPANTE

Es restaurador-conservador y artista plástico. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y se formó en talleres y workshops particulares nacionales e internacionales. También participó en diferentes restauraciones de patrimonio escultórico y mural. Es parte del programa de Preservación y Conservación del Patrimonio (Universidad Torcuato Di Tella) y se desempeña como restaurador-conservador en el Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil.



Catalina Leichner
PARTICIPANTE

Es licenciada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Universidad del Museo Social Argentino). También es artista plástica autodidacta y trabaja como conservadora y restauradora en el Museo Nacional de Bellas Artes. Ha presentado trabajos en ponencias de carácter internacional y realizado publicaciones científicas junto al CONICET. Sus trabajos están vinculados a los desafíos presentes en la conservación del arte contemporáneo producto de la aparición de nuevas materialidades dentro del campo artístico.



Claudia Barra
PARTICIPANTE

Es Química Farmacéutica (UDELAR) y realiza estudios de posgrado en química de productos naturales, microbiología y técnicas de análisis de materiales. Estudia conservación y restauración con Rubén Barra y participa de cursos, pasantías y proyectos en diversos centros como el Instituto del Patrimonio Cultural de España, Museo del Prado y Centro Tarea de la UNSAM, entre otros. Es docente de grado y posgrado en UDELAR y coordina el área de conservación del Museo Juan Manuel Blanes.



Erica D. Almiron
PARTICIPANTE

Es licenciada en Pinturas (Universidad Nacional de Córdoba), técnica en Restauración y profesora superior en Artes Plásticas. Es restauradora y conservadora de obras de arte; su línea de investigación principal es la producción pictórica de América Virreinal. Ha sido directora del Taller de Restauración “Dr. Domingo Biffarella” del Museo Genaro Pérez.



Florencia Agustina Iribarne Lucato
PARTICIPANTE

Es profesora y licenciada en Artes Plásticas (Universidad Nacional de La Plata). Actualmente se encuentra realizando su trabajo final integrador para licenciarse en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural en la Universidad Nacional de San Martín y finalizando una Beca de Estímulo a la Investigación del Consejo Interuniversitario Nacional.



Humberto Farias
PARTICIPANTE

Es profesor en la Universidad Federal de Río de Janeiro. Ha realizado prácticas en el Laboratorio de Conservación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y participado en el programa de académico visitante “The Moving Image Archiving & Preservation Program” de la Universidad de Nueva York. Fue investigador adjunto en un proyecto financiado por la Fundación Getty. Actualmente desarrolla su tesis doctoral en la Universidad Politécnica de Valencia bajo la dirección del Dr. Salvador Muñoz Viñas.



Marina L. Gury
PARTICIPANTE

Es profesora en Artes Plásticas (Universidad Nacional de La Plata) y técnica en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Universidad Nacional de las Artes). Se dedica a la restauración de pintura, habiendo participado en la restauración de murales de varios edificios fundacionales de la

Ciudad de La Plata. En la actualidad, trabaja como conservadora y restauradora en el Museo de La Plata (UNLP).



AGRADECIMIENTOS

Alejandra Gómez, Alejandro Bustillo, Alberto Sánchez, Amira Russell, Ana Morales, Claudia Crea, Daniel Saulino, Florencia Carrera, Florencia Castella, Florencia Gear, Guillermo Baliña, Juan Cetcovich, Judith Fothy, Luciana Feld, Marcos Tascón, Mariana Bini, Mercedes de las Carreras, Noemí Mastrangelo, Paola Rojo, Raúl Carvalho, Romina Gatti, Sergio Medrano, Sergio Redondo, Silvina Di Cristofaro, Museo Histórico Nacional, MALBA, Museo Nacional de Bellas Artes.

CATÁLOGO

Mercedes Lozano
DISEÑO GRÁFICO

Claudia Crea
COMPILACIÓN

Romina Bisignano
CORRECCIÓN

Sergio Redondo
REGISTRO FOTOGRÁFICO

Julieta Jons
EDICIÓN FOTOGRÁFICA



*This publication is made possible with support from
the Getty Foundation through its Conserving Canvas initiative*

Getty
Foundation



Escuela de
Arte y Patrimonio
EAYP_UNSAM