

## 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup>

♦ 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.<sup>7</sup>

♦ 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.<sup>8</sup>

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.<sup>9</sup>

## 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](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 autodidacta, 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.<sup>10</sup> 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 1945<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

---

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*.<sup>13</sup> Con traducción de Ricardo Resta, se publica la primera edición en nuestro idioma de *La divina proporción*, de Luca Pacioli<sup>14</sup> y de *El libro del arte*, de Cennino Cennini.<sup>15</sup> 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,<sup>16</sup> 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,<sup>17</sup> 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 incompreensión 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,<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

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.<sup>20</sup>

### 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](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](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](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).<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup>

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”.<sup>23</sup>

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.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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 profesorados, 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.

