

TAREA en
la UNSAM.
20 años
después



TAREA en
la UNSAM.
20 años
después

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

Nora Altrudi, Guillermo Baliña, Néstor Barrio, Ramón Batista, Mariana Bini, Lucio Burucúa, Florencia Castella, Carla Coluccio, Claudia Crea, Lucila Feld, Judith Fothy, Damasia Gallegos, Romina Gatti, Lucas Gheco, Alejandra Gómez, Carlos Gómez, Florencia Iribarbe, Fernando Marte, Noemí Mastrangelo, Sergio Medrano, Ana Morales, María Pardo, Maximiliano Pérez, Juan Carlos Plumari, Sergio Redondo, Alejandra Rubinich Amira Russell, Alberto Sánchez, Marcos Tascón
INTEGRANTES

—

CONTACTO

CORREO ELECTRÓNICO tarea@unsam.edu.ar

FACEBOOK TareaUNSAM

INSTAGRAM [tarea_unsam](#)

X [tarea_unsam](#)

TAREA EN LA UNSAM. 20 AÑOS DESPUÉS

-

Introducción _____ 5
Laura Malosetti

TAREA. Vigésimo aniversario con la UNSAM _____ 9
Damasia Gallegos - Fernando Marte

-

El despertar de la criada (1887) de Eduardo Sívori _____ 11
Néstor Barrio

Los Murales de Benito Quinquela Martín en la Escuela Pedro de Mendoza _____ 17
Judith Fothy - Luciana Feld

El Mapa del cielo de la Universidad Nacional de La Plata _____ 21
Ana Morales, Cristian López Rey, Solange Di Salvo

Colección de la Legislatura de la ciudad de Buenos Aires _____ 25
Mariana Bini, Romina Gatti, Florencia Iribarne

Los mascarones de proa del Museo Benito Quinquela Martín _____ 29
Sergio Medrano

Fondo Documental Ricardo Carpani- Doris Halpin _____ 33
Nora Altrudi - María Pardo

Arte rupestre del oriente catamarqueño _____ 41
Lucas Gheco, Marcos Tascon, Eugenia Ahets Etcheberry, Matías Landino, Noemí Mastrangelo y Fernando Marte

Arte concreto _____ 47
Florencia Castellá - Fernando Marte

Los murales de Santiago Maldonado en la ciudad de 25 de mayo _____ 53
Carla Coluccio

-

CAPACITACIÓN Y PRÁCTICAS PROFESIONALES

-		
Introducción	_____	59
Rocío Boffo		
-		
Conserving Canvas	_____	63
Néstor Barrio		
Los retratos de Juan Zuretti. Rescate de la colección de negativos de vidrio del Museo Legislativo	_____	69
Ana Morales - Maximiliano Perez		
Investigación e intervenciones sobre las esculturas del Campus Miguelete	_____	71
Judith Fothy - Alejandra Rubinich		
Cleaning of Acrylic Painted Surfaces en Argentina	_____	77
Damasia Gallegos - Marcos Tascon		

Introducción

Laura Malosetti Costa

DECANA

ESCUELA DE ARTE Y PATRIMONIO

UNSAM

—

TAREA (Taller de Restauración de Arte) fue creado por la Fundación Antorchas en 1987 en colaboración con la Academia Nacional de Bellas Artes respaldando la iniciativa de dos grandes profesores e investigadores del arte de los siglos XVII, XVIII y XIX en el ámbito sudamericano: Héctor Schenone y Adolfo Luis Ribera, quienes veían el patrimonio artístico al que habían dedicado tantos años de su vida en grave peligro de desaparecer por deterioro y descuido. Fue un proyecto de diez años, liderado por aquellos dos historiadores junto a otros dos destacados miembros de la ANBA: Basilio Uribe y Guillermo Whitelow, a lo largo del cual se eligieron para ser investigadas, analizadas y restauradas con innovador criterio científico más de 400 obras, en su mayoría de pintura colonial americana. Trabajaron en equipo historiadores, restauradores y químicos, para identificar técnicas, pigmentos y soportes, deterioros, condiciones de conservación problemáticas e ideales, tratamientos recomendados o desestimados... En fin, fue una gran tarea que tenía un final preanunciado: era un proyecto de diez años. En el año 2000 se lanzó una publicación que hizo un recuento de lo realizado dando por exitosamente finalizado el plan que le había dado origen.¹

En esa década, que se extendió de 1987 a 1997, TAREA analizó y restauró fundamentalmente lienzos coloniales pintados en los vastos territorios que pertenecieron a los virreinos del Perú y del Río de la Plata, principalmente el Cuzco, Potosí y el altiplano jujeño. Los cuadros provinieron de treinta y una localidades de Jujuy, Salta, Córdoba, Santa Fe, Mendoza y Buenos Aires. Para eso se había montado un taller equipado con tecnología de última generación en el edificio de una antigua fábrica de corsets llamada La Ninfa en el barrio de Barracas, en el que un equipo de restauradores liderados por Alejandro Bustillo interactuó con los historiadores y con un grupo de científicos físico-químicos especializados en análisis de pigmentos y soportes. Ellos llevaron adelante ese pionero rescate del patrimonio artístico colonial.

En 2004 la Fundación Antorchas decidió llamar a un concurso internacional para adjudicar esas instalaciones altamente equipadas al mejor proyecto por el lapso de tres años, vencidos los cuales, si su realización resultaba exitosa, donaría el inmueble de Barracas y la totalidad de sus instalaciones a la institución ganadora. Ganó ese concurso el proyecto que dos prestigiosos y reconocidos maestros: el historiador José Emilio Burucúa y el restaurador Néstor Barrio

—

¹. José Emilio Burucúa, TAREA diez años. Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 2000. Cfr. Alicia de Arteaga, "Operación rescate" La Nación, 12.XI.2000. Disponible en: <https://introduccionalahistoriajvg.wordpress.com/2013/05/20/%E2%9C%8D-tarea-de-diez-anos-2000/>

crearon, no sólo para continuar sino también para multiplicar los saberes que se habían puesto en funcionamiento en aquel taller transformándolo en un Centro de posgrado de la Escuela de Humanidades en la Universidad Nacional de San Martín (Centro de Producción e Investigación en Restauración y Conservación Artística y Bibliográfica Patrimonial -CEIRCAB).

TAREA no sólo seguiría restaurando el patrimonio artístico nacional sino que además –y sobre todo– formaría nuevos restauradores que multiplicarían esos saberes de identificación, investigación, cuidado y restauro científico del patrimonio artístico y bibliográfico nacional e internacional. TAREA es el único proyecto de Fundación Antorchas que sigue con vida y siempre creciendo, a salvaguarda de vaivenes y decisiones políticas gracias a su pertenencia a una universidad pública nacional.²

En 2011 TAREA fue promovida al rango de Instituto (Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural – IIPC). Por otra parte, se ampliaron en esos primeros diez años en la UNSAM tanto el rango histórico del patrimonio a conservar como los tipos y soportes de las obras encaradas: pinturas murales, telones de teatro de los siglos XIX y XX, pero sobre todo se incorporó el trabajo de investigación, catalogación y restauro al patrimonio bibliográfico y obras gráficas sobre papel, fotografía, grabado, etc. Durante siete años el equipo de archivos y restauro de material bibliográfico de TAREA colaboró con el Archivo General de la Nación restaurando buena parte de sus acervos.

Comenzó también entonces el apoyo sostenido que la Fundación J. Paul Getty ha encarado para la investigación y salvaguarda del arte latinoamericano. El proyecto internacional sobre la figura de José Gil de Castro, el pintor de los primeros años de las revoluciones americanas, tuvo a TAREA como centro de sus estudios técnicos. También la colaboración integral con colecciones de otras universidades y museos nacionales, como el Museo Pío Collivadino dependiente de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora, y el Museo Franklin Rawson de San Juan. Y si bien continuaron los trabajos en arte colonial (Las doce Sibilas de la parroquia de San Pedro Telmo, el Señor del Milagro de Salta, entre ellos) también se encararon grandes proyectos de recuperación de pintura mural del siglo XX: el primero de ellos fue Ejercicio Plástico, el mítico sótano de la quinta de Natalio Botana que, desmontado y a punto de ser sacado del país, fue rescatado y restaurado y se encuentra en el Museo del Bicentenario. Se restauraron también las lunetas de la antigua Galería Pacífico, realizados por aquellos mismos miembros del grupo de Arte Mural que integraron artistas como Antonio Berni y Lino Enea Spilimbergo, entre otros, liderado e inspirado por la visita a la Argentina del mexicano David Alfaro Siqueiros en 1933.³ Otro gran proyecto encarado fue el telón de boca del teatro El Círculo de Rosario, una tarea de rescate pionera que dio lugar más tarde a un vasto proyecto de relevamiento y análisis de los teatros que se fundaron a lo largo de los ríos Paraná y Uruguay para las compañías itinerantes de teatro y ópera.

². Cfr. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-fundacion-antorchas-cierra-sus-puertas-despues-de-20-anos-nid716429/>

³. Néstor Barrio y Diana Wechsler (eds) Ejercicio plástico: la reinención del muralismo. Buenos Aires, UNSAM EDITA, 2014

4. José Emilio Burucúa, Néstor Barrio et al. TAREA, diez años diez obras 2004-2014. San Martín, UNSAM, 2014.

En 2014 se publicó entonces otro libro: TAREA, diez años diez obras, dando cuenta de esa ampliación del patrimonio estudiado y restaurado. También se organizó un encuentro internacional en la UNSAM al cual fueron invitados científicos de instituciones de referencia como el Opificio delle Pietre Dure de Florencia, el Centro Nazionale del Restauro de Roma y el SMAArt de la Universidad de Perugia, Italia, el Museo Municipal Juan Manuel Blanes de Montevideo, el Centro Nacional de Conservación y Restauro de Chile, entre otros, para celebrar esos primeros diez años de TAREA en la Universidad. Esas presentaciones fueron publicadas en el segundo número del Anuario que nuestro Centro, ya crecido a Instituto, había comenzado a publicar el año anterior.

Desde entonces TAREA no ha cesado de crecer y multiplicarse en el marco de nuestra Universidad. En virtud del proceso de reforma del Estatuto de la Universidad iniciado en 2018 tendiente a la fusión de los Institutos y Centros preexistentes en Escuelas regulares y cogobernadas por sus claustros, se integró en 2021 en la Escuela de Arte y Patrimonio junto con el Instituto de Artes Mauricio Kagel, iniciando un proceso de ampliación de sus horizontes e interacción con otras carreras y centros, distinguiendo e independizando sus diferentes líneas de trabajo e investigación: el centro de restauración TAREA) dirigido por Damasia Gallegos, con un centro de estudios fisicoquímicos del patrimonio artístico en relación con el medio ambiente y los cambios climáticos (CEPyA) dirigido por Fernando Marte, un centro de investigación en arte y patrimonio de doble dependencia con el CONICET (CIAP) dirigido por Sandra Szir, un laboratorio de investigación y restauración de obra sobre papel dirigido por Nora Altrudi, se han integrado e interactúan activamente con el Centro de Archivos Espigas dirigido por Carolina Vanegas, además de los centros de arte contemporáneo (CI/PAC), de arte y ciencia, de producción y archivos audiovisuales (CIPRA), entre otros. Se abrieron carreras de grado y posgrado, como las de prácticas artísticas contemporáneas (Florencia Levy y Gabriel Baggio dirigen el grado, Marie Bardet el posgrado) y el de estudios sobre imagen y archivos fotográficos dirigido por Verónica Tell, que interactúan entre sí y con las carreras de restauración y artísticas preexistentes, logrando un enriquecimiento mutuo notable. Se ha regularizado el cogobierno por parte de los claustros docente, nodocente y estudiantil, que se reúnen en un consejo de Escuela y he tenido el honor y la responsabilidad de ser su primera decana electa.

Continuaron en estos últimos diez años en TAREA proyectos lanzados por la Fundación J. Paul Getty de extraordinaria trascendencia regional como el de análisis comparativo de las técnicas de los artistas del movimiento de pintura concreta de Argentina y Brasil en los años 40 del siglo XX, y el proyecto internacional Conserving Canvas cuya sede regional fue nuestro taller bajo la dirección de Néstor Barrio. Se ha abierto una línea importante de estudios arqueológicos que ha comenzado en las cuevas prehispánicas de Catamarca y ha llegado a involucrar a nuestros investigadores en la excavación de una tumba egipcia en Luxor. En este volumen se reúnen estas y otras importantes líneas de trabajo desplegadas en estos diez años, entre las cuales se destaca el trabajo

5. Anuario Tarea Núm. 2 (2015): Diez años de TAREA en la Universidad Nacional de San Martín: legado, realización y proyecto. Publicado en 2015-12-01. Disponible en: <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/issue/view/25>

con obras de pintura mural: las de Benito Quinquela Martín en la Boca; los murales de Santiago Maldonado en su ciudad natal, 25 de Mayo, en la Provincia de Buenos Aires; los de Seoane y Sánchez en distintos puntos de la Capital. Y también el trabajo delicadísimo de recuperación de obras sobre papel: desde un extraordinario Mapa del Cielo del Museo de Ciencias Naturales de La Plata hasta los numerosos afiches y documentos visuales del archivo de Ricardo Carpani, además de numerosas obras del Museo Pettoruti de La Plata entre otros proyectos, algunos de ellos aún en curso.

En el próximo mes de octubre TAREA celebra su segundo período de diez años en la UNSAM en el marco de su participación como sede remota en la Argentina del Congreso más importante del mundo de la conservación e investigación de bienes patrimoniales: el International Institute for Conservation (IIC) que se reunirá en Lima, Perú.

Resumiendo: un origen virtuoso auspiciado por Antorchas, la organización sin fines de lucro que realizó la mayor inversión de la historia a favor de los museos y el patrimonio artístico y cultural de la Argentina. Y un destino virtuoso en el marco de una universidad pública, no sólo ampliando el rango de sus saberes y desafíos sino también formando varias generaciones de restauradores e investigadores que hoy se desempeñan en numerosos museos, talleres y universidades del país y de otras naciones sudamericanas.

TAREA. Vigésimo aniversario con la UNSAM

Damasia Gallegos¹, Fernando Marte²

¹ DIRECTORA DEL CENTRO TAREA

² DIRECTOR DEL CEPyA

UNSAM

—

De manera pionera en la región, la alianza entre la Fundación Antorchas y la Academia Nacional de Bellas Artes propició la creación de TAREA, un taller sin precedentes que unía las técnicas de la restauración, el análisis fisicoquímico de los materiales y los estudios históricos. Más tarde, este espacio se incorporó a la Universidad Pública, catapultando este suceso con un hecho significativo en el país, que vinculaba a la academia y a la investigación científica y humanista con los problemas que afectan el patrimonio cultural.

El crecimiento institucional impulsó toda clase de proyectos, cada vez más complejos. Estos desafíos conllevaron trabajos de investigación asociados que redundaron tanto artículos especializados como trabajos finales de grado y posgrado.

Como signo distintivo, todas las actividades que se llevan a cabo en el Centro TAREA se realizan en un marco interdisciplinario. Además de los acuerdos de cooperación académica, científica y técnica con relevantes instituciones de la Argentina y del exterior, la estrecha colaboración entre conservadores y restauradores y un prestigioso conjunto de investigadores de diferentes ha dado valiosos resultados, con publicaciones de libros, artículos científicos, presentaciones en congresos y organización de eventos internacionales del más alto nivel, conformando un modelo de trabajo eficaz, tanto para resolver problemas específicos, como para establecer criterios generales.

Es importante destacar entre los innumerables convenios con diferentes instituciones, los acuerdos con el Istituto Nazionale di Fisica Nucleare (INFN), con quien el Centro TAREA forma la CHNet (Cultural Heritage Network), junto con la New York University en Abu Dhabi. Esta permanente colaboración resulta fundamental en el desarrollo de tecnologías para el estudio del patrimonio y permite un intercambio permanente entre nuestros investigadores.

Cabe destacar, en lo referente al equipamiento, que la reciente adquisición de un nuevo equipo de Rayos X con digitalizador fue gracias al subsidio otorgado por la Fundación Getty con el proyecto Conserving Canvas.

En lo que se refiere a la formación y capacitación de recursos humanos, los estudiantes de grado y posgrado son invitados a integrarse a las actividades de conservación y restauración desarrolladas en el Centro TAREA mediante prácticas profesionales, resultando asimismo en trabajos

finales de grado, tesis de maestría y doctorado. De este modo, la Universidad no sólo educa en contenidos teóricos y prácticos específicos, sino que también introduce a los estudiantes en el ejercicio de la interdisciplinariedad, la gestión de proyectos y la práctica del oficio en situaciones reales, con la asistencia y supervisión de sus docentes.

En sintonía con el rol que desempeña la Universidad Nacional de San Martín, el Centro TAREA a través de sus proyectos de salvaguarda y preservación de bienes culturales tangibles cumple con su función de transferencia. Al mismo tiempo genera también conocimiento y contribuye con su labor de investigación que se completa con una formación académica de excelencia. En este vigésimo aniversario de esta nueva gestión con la UNSAM es indispensable renovar y expandir los objetivos del Centro TAREA, procurando mantener de manera responsable esta labor que lleva adelante dentro de la Universidad, confirmando su compromiso en la preservación del patrimonio, resguardando cada bien con la menor alteración posible, para las futuras generaciones.

Por todo lo expuesto, el Centro TAREA resulta una de las instituciones de mayor reconocimiento a nivel sudamericano en temas relacionados con conservación y restauración del patrimonio y, por esta razón, es un organismo de permanente consulta por parte de instituciones tanto públicas como privadas.





INICIAL ANVERSO DIFUSA
(SOBREEXPUESTA)

El despertar de la criada (1887) de Eduardo Sívori

Por Néstor Barrio

Introducción

*Debutó con un cuadro excesivo: “El levantar de la sirvienta”, que fue tomado por muchos como la pedrada de un “adolescente” en los vidrios de la Academia.*¹

Así se expresaba Eduardo Schiaffino en 1910 sobre el desnudo que había originado tantas controversias al llegar a Buenos Aires, un año después de su aceptación y exhibición en el Salón de París. La obra de Sívori se inscribía en la tendencia naturalista en boga desde hace varios años que aspiraba a renovar los cánones de la Academia en consonancia con la literatura de Émile Zola y los motivos representados por Gustave Courbet y Jean-François Millet en pintura.

La figura de una criada pobre se apartaba claramente del modelo de los desnudos elegantes idealizados por el gusto de la época: sus miembros robustos, las manos curtidas por las labores de la servidumbre, los pies toscos y deformes, la piel oscura y una habitación humilde con una rústica cama de hierro y una silla cubierta por las ropas amontonadas, conformaban una imagen áspera y un tanto destemplada que aludía a la vida cotidiana de la clase trabajadora.

Le lever de la bonne tuvo tantos detractores como defensores en el círculo de la intelectualidad y la prensa porteños. El cuadro fue calificado por algunos como indecente y pornográfico. Por otra parte, la obra mereció encendidos elogios que se plasmaron en comentarios y firmas de artistas y escritores en el álbum ofrecido por la Asociación Estímulo de Bellas Artes, donde se expuso por primera vez y a quienes el autor donó la pintura.

Claramente, Sívori esperaba que la exhibición de su cuadro provocara polémicas y que esa agitación fuera una expresión de vanguardia. En suma, un gesto revolucionario en el Buenos Aires de fines del siglo XIX.

Nuestro artista había logrado llamar la atención, aunque, paradójicamente, no volvió a pintar o no se conocen otros desnudos con un propósito emparentado con el cuadro de la criada salvo, quizás, *La muerte de un paisano* (1888), que repite este modelo melodramático.

¹. Eduardo Schiaffino (1910), “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires”. Suplemento especial de La Nación 25-10-1910. Citado por Laura Malosetti Costa (2007), *Los primeros modernos*. Buenos Aires, pág. 206

El examen de la materialidad

En ocasión de la exposición antológica: “Eduardo Sívori. Artista moderno entre París y Buenos Aires” en el Museo Nacional de Bellas Artes, curada por Laura Malosetti Costa y Carolina Vanegas Carrasco, surgió la oportunidad de analizar esta pintura emblemática que nunca había sido examinada técnicamente.

Gracias a los esfuerzos compartidos entre el Centro Tarea de la EAYP-UNSAM y el Museo Nacional de Bellas se reunió a un experimentado equipo interdisciplinario que llevó a cabo una serie de estudios fotográficos con varios tipos de radiaciones, los Rayos X, la reflectografía infrarroja y la fluorescencia de Rayos X (XRF).² Como resultado de esta tarea, hoy tenemos una hipótesis más precisa sobre la técnica de ejecución y los materiales empleados, así como algunos datos del proceso creativo y las vicisitudes del artista al momento de plasmar la imagen.³

Es indudable que, formalmente, la obra fue bien pintada y que el paso de Sívori por la academia lo había convertido en un artista que dominaba las artes del dibujo y la pintura. Una gran parte de la superficie fue ejecutada con pinceladas delgadas y materia traslúcida, aprovechando la luminosidad del fondo de preparación. Estas circunstancias permitieron registrar claramente con infrarrojos el dibujo preparatorio ejecutado a pincel con trazos firmes y cruzados para sugerir el volumen, que es particularmente notorio en las piernas y rodillas.

Las radiografías muestran un grado razonable de contraste, lo que significa que la capa del fondo (en cuya composición hay blanco de plomo y zinc, detectados por XRF), es sumamente delgada y facilita la penetración. El detalle más notorio es, tal vez, un pentimento sobre la mesa de luz que reemplazó el jarrón inicial por una vela y su candelabro. Estudiando la factura de las carnaciones de la cabeza y el torso (fuertemente empastadas y contrastadas, radiográficamente), se detectaron correcciones anatómicas como el engrosamiento de los brazos y antebrazos y algunos detalles interesantes de las vigorosas pinceladas en los paños y vestimentas apoyados en la silla. El área más controvertida resultó el fondo, a la izquierda de la criada, donde emergen algunas formas poco definidas apoyadas sobre una repisa o mesa, que podrían interpretarse como un florero, frascos de perfumes y una bacinilla para el aseo personal. Quizás podría argumentarse que, en un primer momento, el artista eligió representar estos objetos para acompañar a la figura y que, posteriormente, los desdibujó con un suave borrón estando aún la pintura fresca, sin suprimírflosdel todo.

¹. Eduardo Schiaffino (1910), “La evolución del gusto artístico en Buenos Aires”. Suplemento especial de La Nación 25-10-1910. Citado por Laura Malosetti Costa (2007), Los primeros modernos. Buenos Aires, pág. 206.

². Así como en su momento analizamos Sin pan y sin trabajo de Ernesto de la Cárcova, la labor sobre la pintura de Sívori resultó la continuación natural de aquellas investigaciones. Véase: Mercedes de las Carreras y Néstor Barrio (2016), “Sin pan y sin trabajo. Análisis radiográfico” en Laura Malosetti Costa curadora (2016), Ernesto de la Cárcova. Catálogo de la exposición. Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires, pp. 104-111.

³. Néstor Barrio et al (2023), “Eduardo Sívori. Le lever de la bonne. o el despertar de la criada. Diagnóstico por imágenes”. En Laura Malosetti Costa y Carolina Vanegas Carrasco, curadoras (2023). Catálogo de la exposición Eduardo Sívori. Artista moderno entre París y Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes, de septiembre de 2023 a febrero del 2024, en prensa.

⁴. Laura Malosetti Op. Cit. sugiere que tal vez Sívori quiso representar en un primer momento a una prostituta, acompañada por los perfumes y utensilios de aseo personal.

EQUIPO DE TRABAJO

Mercedes de las Carreras, Alejandro Bustillo, Fernando Marte, Florencia Castellá, Daniel Saulino, Alejandra Gómez, Stella Zucco, Sergio Medrano, Sergio Redondo y Juan Cetkovich.



- 1) Detalle del candelabro que reemplaza el jarrón inicial
- 2) RX 5 El jarrón luego reemplazado por el candelabro
- 3) Foto inicial anverso difusa, sobreexpuesta
- 4) Detalle de las rodillas
- 5) Mediante RX se nota el dibujo preparatorio ejecutado a pincel con trazos firmes y cruzados para sugerir el volumen, que es particularmente notorio en las piernas y rodillas.
- 6) Néstor Barrio, Mercedes de las Carreras, Alejandro Bustillo





ANTES Y DESPUÉS DE LA
INTERVENCIÓN

Los murales de Benito Quinquela Martín en la Escuela Pedro de Mendoza

Por Judith Fothy y Luciana Feld

El espíritu filantrópico de Benito Quinquela Martín se manifestó en un sinnúmero de obras solidarias realizadas en beneficio del barrio de La Boca, entre las que se destacan los murales que decoran la escuela N.º 9 “Pedro de Mendoza”.

La escuela alberga un total de 16 pinturas murales realizadas por el artista: dos cerámicas esmalgadas, un fresco y trece óleos sobre Celotex®, cuyas dimensiones varían entre 12 y 15 m² cada uno y se distribuyen entre 12 aulas y la caja de escalera del edificio, presentando un crítico estado de conservación.

La restauración de estos murales, que comenzó en el año 2019, se desarrolla en el contexto de un convenio celebrado entre el Ministerio de Educación e Innovación del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y la Universidad Nacional de San Martín que, por medio del Centro de Conservación y Restauración TAREA, dan curso a este ambicioso proyecto. La actividad involucra restauradores de TAREA, graduados, estudiantes avanzados de la licenciatura y de los posgrados en conservación, ofreciendo, de este modo, la oportunidad de realizar prácticas profesionales con tutoría, que animan algunos trabajos finales de carrera.

Según describe el catálogo que reproduce las imágenes de los murales de la Escuela, editado en 1954, las obras están pintadas al óleo cera y resina sobre Celotex®. Con esta escueta información sumado al grave estado de conservación, la intervención de las obras involucró una investigación previa fundamental, ya que sus resultados influyeron en el camino crítico de la restauración. Los estudios involucraron: examen organoléptico, fotografías con luz directa de alta definición, fotografías con radiación ultravioleta, relevamientos gráficos de deterioros y relevamiento fotogramétrico. Además, durante la intervención se realizaron estudios científicos como XRF para identificación elemental, análisis estratigráficos para evaluación de repintes y estudio de la técnica, y mediciones climatológicas para la aplicación de medidas de conservación preventiva y análisis de deterioros. Es oportuno mencionar que el comitente confía a los expertos de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos la autorización de las propuestas y procedimientos de restauración, que son presentados previo el inicio de cada tratamiento.

En cuanto al soporte de los murales, los mismos no han sido pintados directamente sobre la pared, sino que se realizaron sobre un soporte llamado comercialmente Celotex®, el cual está montado y fijado al muro. El Celotex® es un tablero hecho de bagazo o fibra de caña de azúcar, mediante un proceso patentado de prensado y unión, producido en sus comienzos en Nueva Orleans, Los Ángeles. Su función original era como revestimiento de construcción aislante para

interiores. Se vendían en diferentes espesores en tablas de 122 cm de ancho por 240 cm a 360 cm de largo, con un peso aproximado de 9 kg por metro cuadrado. Existían varias presentaciones de este producto. Algunos resistentes al agua aptos para exterior y otros para uso como acabado interior. Con respecto a estas últimas, varias instrucciones sugieren que el exceso de humedad o la humectación prolongada de estas tablas podría causar hinchazón, debilitamiento, pandeo y abultamiento.

Quinquela pintó directamente sobre este producto con los óleos, sin mediar una base de preparación. El uso de la cera y resina que se describe en la técnica artística, aunque falta la confirmación científica, creemos que está asociada a la capa de protección.

El deterioro de los murales es diferente en cada pintura. Algunos presentan pasmados generalizados que no permiten apreciar la obra, como en el caso de Cargadoras de Naranjas de Corrientes; otros, se presentan oscurecidos por la suciedad y degradación de los materiales superficiales, como en el Regreso de la Pesca; y otros muestran desprendimientos generalizados y zonas con amplias faltantes de capa pictórica. El daño tiene una relación directa con la técnica artística pero una reacción caprichosa frente a diferentes factores de deterioro. Como testimonio de esta hipótesis, podemos decir que, durante los estudios realizados a los murales, encontramos intervenciones contemporáneas a la obra, es decir, realizadas por Quinquela o por algún ayudante de su entorno. Estas intervenciones, las vinculamos con presuntos desprendimientos prematuros. Luego, la amplia fluctuación de la humedad relativa y la temperatura, debido a la cercanía del Riachuelo, se manifiesta en la deformación de los tableros y desprendimientos de la capa pictórica. La polución propia del entorno fabril se muestra en el oscurecimiento y degradación de las capas superficiales, mientras que su exposición al espacio escolar se revela en el empleo inadecuado de las aulas, observándose el apoyo de objetos sobre armarios de guarda que rozan contra los murales y algunos pocos daños por actos de vandalismo. Finalmente, se suman a la problemática general, las intervenciones con materiales inadecuados, como limpiezas excesivas y repintes, ejemplificados en Buzos en el Fondo del Mar y Bendición de las Barcas.

Las intervenciones restaurativas fueron adaptadas a cada caso particular. Se realizaron limpiezas selectivas con solventes orgánicos y también con aguas potenciadas. Para la consolidación, se utilizaron técnicas diferentes según la complejidad de la estructura pictórica, siendo efectivos para algunas problemáticas los adhesivos termoplásticos y, para otras, la tradicional cola de conejo. Las faltantes de soporte fueron un interesante desafío, ya que involucraron el desarrollo de una pasta de celulosa, mientras que la nivelación de la capa pictórica, en la mayoría de los casos, se realizó con tiza, cola y algún plastificante. En cuanto a la reintegración pictórica, se realizó con pigmentos y un polímero acrílico, recurriendo al método del *tratteggio* para su identificación. De esta manera, ya son cinco los murales recuperados del pintor más destacado de La Boca, Benito Quinquela Martín.

DIRECCIÓN DEL PROYECTO Judith Fothy. **CODIRECCIÓN** Luciana Feld.
RESTAURADORES Néstor Barrio, Damasia Gallegos, Romina Gatti, Ana Morales
y Alejandra Rubinich.

PASANTÍAS RENTADAS Y/O TRABAJOS FINALES DE CARRERA: Michelle Pereyra Casado,
Marina Ottone, Zulma Abate, Melina Febles, Lara Bonvissuto, Paula Uribe, Florencia
Iribarne, Carlos Gómez, Martina Scoccimarro.

PRÁCTICAS Y PASANTÍAS Ángela Benavente, Sofía Olischansky, Violeta Dobniewski,
Mariana Casarotti, María Amalia Beltrán, Cecilia Zaró, Cielo Palacios, Victoria Trípodí,
Sofía Boro, Luciana Quinteros, Hernán Romairone, María Teisaire López, Maitena Marful;
Sebastián Lauretta, Victoria Aguilera, Victoria Vera; Verónica Amaya, Florencia Finetti.

ESTUDIOS COMPLEMENTARIOS. DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA Sergio Redondo.

FOTOGRAMETRÍA Walter Amato. **ESTRATIGRAFÍAS** Noemi Mastrangelo.

XRF Y MONITOREO AMBIENTAL Fernando Marte, Martina Scoccimarro, Lucas Gheco.

ESTUDIOS BIOLÓGICOS Marcela Cedrola.



- 1) Antes y después de la restauración (1) Regreso de la pesca
- 2) Foto final de Cargadoras de naranjas Michelle Pereyra Casado, Marina Ottone, Judith Fothy, Luciana Feld, Alejandra Rubinich, Zulma Abate y autoridades de la Escuela
- 3) Detalle antes de la intervención de Bendición de las barcas. (2 fotos)
- 4) Judith Fothy, Lara Bonvissuto, Melina Flebes, Luciana Feld durante la intervención de Bendición de las barcas





MAPA DEL CIELO FINAL E INICIAL

El Mapa del Cielo de la Universidad Nacional de La Plata

Por Ana Morales, Cristian López Rey y Solange Di Salvo

El Mapa del Cielo es una litografía sobre papel de gran formato perteneciente al Museo de Astronomía y Geofísica de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) que, en el año 2016, ingresó al Centro TAREA para su estudio y restauración. El mapa, diseñado en 1898 por el español Antonio Torres Tirado e impreso en Zaragoza por la empresa litográfica “Eduardo Portabella”, está compuesto por quince cromolitografías unidas entre sí y montadas en un lienzo de 182 x 373 cm. La pieza representa las constelaciones de los hemisferios norte y sur en el equinoccio de marzo de 1860 y fue creada con un propósito didáctico, reemplazando la tradicional ejecución de pinturas con la imagen del cielo en las cúpulas o cielorrasos de las escuelas, donde se enseñaba astronomía, hacia fines del siglo XIX.

El mapa no sólo tiene valores pedagógicos y científicos sino que, con el tiempo, adquirió valores documentales, históricos y artísticos; es la única copia existente en América y uno de los ocho ejemplares que sobrevivieron en el mundo. De allí, el especial interés de la UNLP por rescatar esta significativa pieza.

Tiempo después de su ingreso a TAREA, la propuesta de investigación e intervención del Mapa del cielo quedó inserta en un proyecto intra-universitario, cuyo propósito era promover la consolidación y participación de varias disciplinas del conocimiento. Ese enfoque interdisciplinario reunió a conservadores, ingenieros, historiadores, filósofos y químicos, en pos del estudio de la carta celeste.

Era sabido que el Mapa del Cielo había permanecido colgado en la pared de uno de los pasillos de la UNLP durante muchos años, sufriendo el deterioro esperable causado por la exposición permanente a condiciones ambientales y manipulación inadecuadas. Por lo tanto, el estado de conservación inicial manifestaba un deterioro avanzado, cuyo principal problema era la evidente fragilidad del papel y la distorsión del plano, vinculada a una deficiente adhesión del soporte a una tela de algodón ya obsoleta. Los faltantes, desprendimientos, la pérdida de pequeños fragmentos ante mínimos movimientos o roces, las roturas y manchas por la acción del ataque microbiológico, eran los problemas principales que comprometían la estabilidad de la obra y hacían muy delicada su manipulación. Además, la superficie del atlas celeste había sido cubierta con un barniz resinoso muy decolorado y desperejo, que otorgaba una apariencia oscura a toda la litografía.

Entonces, la planificación de la intervención para el Mapa del Cielo exigía en primer lugar, contemplar la adaptación del espacio y el equipamiento adecuado para objetos de grandes

dimensiones. De acuerdo al diagnóstico, el tratamiento debía atenuar su deterioro, consolidar el papel, recuperar el plano y reintegrar el soporte y la imagen. Es decir, el objetivo principal era devolver la lectura del mapa y, de esa manera, facilitar su acceso público. En este punto es importante destacar, que los criterios éticos de la restauración, como el uso de materiales reversibles y la mínima intervención, guiaron el proyecto.

El tratamiento principal y de mayor complejidad, consistió en el laminado del Mapa del cielo, o sea, el refuerzo estructural del soporte. La intervención consistió en adherir, al papel original, una o más capas de papeles “Japón” con adhesivos acuosos tradicionales –ambos materiales testeados y empleados en el campo de la restauración, hace larga data–. Sin embargo, previo a este tratamiento, otros pasos metodológicos necesarios le precedieron, como la protección de la superficie litografiada, la remoción de la tela del reverso y la reparación de cada una de las roturas: todas acciones que contribuyeron a estabilizar la pieza y prepararla para el laminado. Concluido este último procedimiento, el mapa recuperó su planimetría y, la buena adhesión entre los sucesivos papeles, reforzó el papel envejecido y quebradizo de la obra.

Los últimos pasos involucraron la remoción de barniz alterado de la superficie y la reintegración cromática. Los lápices acuarelables resultaron ser instrumentos ideales para completar los faltantes de la imagen. El trazo de estos lápices permitió obtener un color azul semejante al del original y claramente identificable. Finalmente, el mapa ya restaurado fue montado a una superficie plana y rígida, apta para su conservación, guarda y exhibición.

Más allá de los resultados positivos obtenidos durante la restauración, el proyecto generó nuevas líneas de investigación a cargo de nuestros graduados, relacionadas con el estudio de materiales innovadores sostenibles y con la preservación. La primera de estas líneas está vinculada a la nanocelulosa bacteriana regenerada como material de refuerzo para obra gráfica y la otra investigación se refiere a la reprografía de obras planas de grandes dimensiones.

Trabajo, indagación, planificación y paciencia fueron características sobresalientes de la restauración del Mapa del cielo. Luego de tres años de trabajo, la restauración de la obra de Torres Tirado permitió salvaguardar una pieza cartográfica única en América y conservar este objeto cultural como un documento histórico del pasado, recuperando un dispositivo pedagógico excepcional e ingenioso.

COORDINACIÓN DE LA RESTAURACIÓN Ana Morales RESTAURADORES Néstor Barrio, Mariana Bini, Solange Di Salvo, Damasia Gallegos, Romina Gatti, Dolores González Pondal, Carlos Gómez, Cristian López Rey, Virginia Ramírez. ESTUDIANTES Matías Landino, Verónica Leal Paz, Micaela Alianello, Julia Ribotto, Margarita Cerquetti, Agustina Carrera, María Da Re, María Lanza FOTOGRAFÍA Sergio Redondo

La restauración del Mapa del cielo se llevó a cabo en el marco del proyecto de investigación “Diálogo entre las Ciencias”: Restaurar los cielos, dirigido por Ricardo Ibarlucía y Fernando Marte



- 1) Reintegración con lápices acuarelables
- 2) Anverso protegido: el mapa fue protegido antes de comenzar con los procesos posteriores
- 3) Fijación de la tinta: Dolores González Pondal, Ana Morales y Damasia Gallegos
- 4) Durante la laminación: Ana Morales, Mariana Bini, Solange Di Salvo, Cristian López Rey





DÍA, H. AYERZA, LUEGO DE
LA INTERVENCIÓN

Colección de la Legislatura de la ciudad de Buenos Aires

Por Damasia Gallegos, Mariana Bini, Romina Gatti y Florencia Iribarne Lucato

La relación con la Legislatura de la ciudad de Buenos Aires se remonta a 2004 cuando TAREA, recientemente incorporada a la Universidad de San Martín, iniciaba un renovado ciclo de expansión del programa original de conservación y restauración del patrimonio. La innovadora propuesta, además de mantener la investigación aplicada a la preservación de bienes culturales, ampliaba sus objetivos hacia la formación de recursos humanos, con un alto perfil universitario. A través del estudio de la colección de la Legislatura y su conservación durante la restauración a lo largo de todos estos años, cada una de las obras jerarquizó su valor y, al mismo tiempo, constituyó un recurso pedagógico para nuestros estudiantes.

Ante todo, es importante destacar que el acervo de la prestigiosa institución porteña es variado y otorga un interesante paneo sobre géneros, técnicas y materiales empleados por artistas que vivieron en nuestro país durante el último siglo. Asimismo, aún cuando la mayoría de las obras tratadas fueron óleos sobre lienzo, los problemas de conservación a los que nos enfrentamos fueron dispares y nos impulsaron a buscar intervenciones alternativas e incluso a reformular tratamientos tradicionales.

Sin duda, el caso más preponderante dentro de las diecinueve piezas de la colección intervenida en TAREA fue la restauración de *Actividad en la Boca*, de Benito Quinquela Martín, llevada a cabo en la década del treinta. Esta pintura de grandes dimensiones (200 cm x 160 cm), representa una escena típica del pintor boquense. El trabajo febril del puerto es protagonista en una sucesión de escenas que parecen repetirse en los diferentes planos, otorgando al espectador una ilusión de secuencia que se va diluyendo en la profundidad del horizonte. Cada plano tiene relación con el anterior y los pequeños cuadros dentro del cuadro se van uniendo guiados por el punto de fuga y el empleo homogéneo de una paleta de colores fríos.

En lo que refiere a su estado de conservación, *Actividad en la Boca* estaba montada en su bastidor original pero, en ciertos puntos neurálgicos, la madera se había quebrado y ya no cumplía su función de sostén. Al mismo tiempo, aún cuando la tela era un lino de buena factura, no resultaba suficiente para mantener los gruesos estratos pictóricos completamente agrietados e incluso desprendidos en varias zonas de la pintura. Dado el peso de toda la obra, fue necesario reemplazar el soporte auxiliar por un bastidor de tensión continua. Fabricado en el taller y adaptado especialmente para este caso, se tensó el lienzo de Quinquela luego de su entelado en mesa térmica. El mayor dilema se planteó cuando la leyenda que se encontraba en el reverso de la obra debió ser transferida a la nueva tela del entelado para mantener la información que,

de otra manera, hubiera quedado oculta debajo del nuevo soporte. Este recurso para conservar la inscripción fue ensayado en varias probetas hasta seleccionar aquella que consideramos más adecuada y que se ajustaba mejor a la estética de la pintura. Cabe remarcar que tanto el tratamiento estructural como el estético fueron discutidos junto con profesionales y autoridades de la Legislatura, para encontrar el mejor desenlace.

Esta forma de trabajo consensuada fue aplicada en cada tratamiento. De esta manera, también fueron intervenidas Día y Noche, –una tinta y una carbonilla sobre calco– del arquitecto Héctor Ayerza. Se presume que estas obras son los originales presentados como anteproyectos para la construcción del palacio de la Legislatura, inaugurado en 1931. Los mencionados calcos fueron un desafío único para TAREA, ya que nunca antes se había abordado la restauración de un material como este, de características extremadamente complejas. El inusitado caso revolucionó a nuestros especialistas en la búsqueda de soluciones y, al igual que en el tratamiento de Actividad en la Boca, la participación activa de los estudiantes resultó un aporte invaluable en el quehacer diario y un aprendizaje excepcional para todos los que formaron el equipo de trabajo.

Con todo, a lo largo de esta fructífera y valiosa trayectoria con la Legislatura, fueron muchas las pinturas que exigieron un minucioso estudio y que gracias a su restauración abrieron diferentes líneas de investigación dentro de TAREA como Amalia, de Juan Carlos Alonso, Cleopatra de Gastón Jarry o los paisajes de Cleto Giocchini, Vaca Serrana de Raúl Mazza o Parque Rivadavia de Victor Hugo Doumerc. Mención aparte merece el proyecto de la restauración del majestuoso retrato del primer presidente del Concejo Deliberante, Jacinto Arauz, pintado por Ángel Della Valle, que desembocó en una publicación y un trabajo final de grado.

Para culminar este recorrido, en pocos días ingresará para su intervención la vigésima pieza del Palacio Legislativo, constituyendo el mejor motivo de celebración de estos veinte años de virtuosa relación.

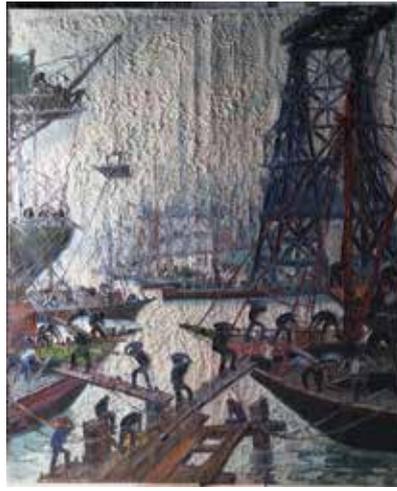
RESTAURADORES 2004-2024 Néstor Barrio, Mariana Bini, Liliana Calvo, Carla Coluccio, Judith Fothy, Luciana Feld, Damasia Gallegos, Romina Gatti, Alejandra Gómez, Dolores González Pondal, Ana Morales, Sergio Medrano, Paola Rojo.

ESTUDIO POR IMÁGENES Néstor Barrio, Sergio Medrano, Sergio Redondo, Daniel Saulino, Stella Zucco.

ESTUDIOS ANALÍTICOS Fernando Marte, Marcos Tascon, Noemí Mastrangelo, Florencia Castellá, Lucas Gheco

CONSTRUCCIÓN DEL BASTIDOR DE TENSIÓN CONTINUA Juan Carlos Plumari

ESTUDIANTES Zulma Abate, Elisa Atencio, Margarita Cerquetti, Juan Cetkovich, Ariel de la Vega, Florencia Iribarne Lucato, Agustina Iezzi, Marcela Paravano, María Ana Sánchez.



- 1) Actividad en La Boca, montaje en el bastidor (3 fotos) :
Margarita Cerquetti, Juan Carlos Plumari, Florencia Iribarne
Lucato, Romina Gatti, Damasia Gallegos, Florencia Castellá,
Néstor Barrio
- 2) Actividad en La Boca durante la consolidación: Juan Cetcovich,
Margarita Cerquetti, Carla Coluccio, Néstor Barrio y Florencia
Iribarne Lucato
- 3) Actividad en La Boca de Quinquela Martín antes de la
intervención
- 4) Actividad en La Boca, final anverso
- 5) Jacinto Arauz de Ángel Della Valle después de la intervención
- 6) Cleopatra de Gastón Jarry, durante la intervención
- 7) Jacinto Arauz de Ángel Della Valle detalle antes de la
intervención
- 8) Cleopatra de Gastón Jarry, después de la intervención





VENUS Y EOLO FINAL FRENTE

Los mascarones de proa del Museo Benito Quinquela Martín

Por Sergio Medrano

En el año 2018 llegaron para su intervención al Centro TAREA, dos mascarones de proa, Eolo y Venus, pertenecientes a la colección del Museo Benito Quinquela Martín, de la Ciudad de Buenos Aires. Sin duda, unas piezas de estas características eran algo inusitado para el taller y su abordaje exigía un enfoque distinto a la hora de su tratamiento. Estas figuras, diseñadas para engalanar la parte alta del tajamar, cumplían una función simbólica extremadamente relevante para los marinos ya que las consideraban protectoras de los barcos y eso implicaba que tuvieran un mantenimiento periódico, para lucir siempre en buen estado. Este requerimiento explica que muchas de estas obras hayan sobrevivido y que a aquellas que se exhiben en los museos de todo el mundo se las encuentre excesivamente pintadas y, en muchas ocasiones, muy distintas a como fueron concebidas por el escultor.

Los mascarones que nos ocupan, Eolo y Venus, además de ser las piezas de mayor tamaño del Museo Quinquela, son las únicas que provienen de Escocia y decoraban sendos barcos con los respectivos nombres de los dioses. Ambas embarcaciones fueron encargadas por la compañía naviera argentina “Nicolás Mihanovich” a fines del siglo XIX al famoso astillero William Denny & Brothers, en Dumbarton. Según consta en los registros del Museo, los dos mascarones ingresaron en 1935, donados por Carlos Haynes. Previamente, se presume que en el desarmadero de la compañía en La Boca, ese mismo año fue desguazado el barco que llevaba en la proa a la diosa del amor. Por otra parte, se desconoce el itinerario de llegada de Eolo al barrio. Los registros indican que este vapor naufragó por el río Paraná en 1928. Este tipo de piezas eran buscadas por coleccionistas, y suponemos que fue adquirida luego del naufragio, por lo que pudo haber pasado por diversas colecciones hasta llegar a manos del donante.

Con todo, además de la investigación histórica que otorgaba el contexto de las piezas, se realizó un estudio preliminar muy riguroso para poder comprender la tecnología y consecuentemente entender cómo se ejecutaron tanto la talla de madera, como el policromado de cada mascarón. Para tal fin, se evaluaron ambas figuras con radiación UV, de modo de poder identificar repintes y distintos agregados a la policromía; también fueron sometidas a Rayos X, que ayudaron a entender la metodología de construcción, además de distinguir los agregados y arreglos que los mascarones sufrieron a lo largo de sus travesías. Al mismo tiempo, se extrajeron micro-muestras pictóricas para la comprensión de la sucesión de estratos pictóricos, de manera de poder diferenciar cuáles eran de época y cuáles eran más recientes. Por último, se solicitó un examen de Fluorescencia de Rayos X (XRF), que brindó información sobre los elementos químicos que

componían los diferentes estratos. Lo significativo de este abordaje fue la forma en la que se manejaron los estudios analíticos y cómo se fueron entremezclando con el derrotero transitado por las obras a lo largo de sus viajes, hasta descansar finalmente en el Museo.

Es importante recordar el valor simbólico que cargaban los mascarones y la importancia que le conferían los navegantes. Esa necesidad de que su apariencia se mantuviera siempre en el mejor estado conducía a las compañías navieras a repetidas intervenciones. En el momento de evaluar el estado de conservación de Venus y Eolo, esta preocupación por conseguir un aspecto renovado nos ayudó a explicar la presencia de tantos colores superpuestos y la carencia de una uniformidad estética.

De este modo, con toda la información histórica y analítica obtenida, se elaboró una propuesta de tratamiento que llevó muchas horas de debate para saber hasta dónde intervenir y avanzar, sin perder los rastros que había dejado el paso del tiempo y la situación particular de este tipo de objetos. Debido a la complejidad y la función que habían cumplido ambos mascarones, se tomó la decisión de conferir a ambas piezas un aspecto equilibrado, intentando mantener toda información relevante y corrigiendo aquellas intervenciones que habían afectado sensiblemente la apariencia primera de las tallas.

En ambas piezas se consolidó todo material que se encontraba desprendido y se retiraron algunos repintes, evaluando aquellos que eran de época o que habían sido adicionados posteriormente. Durante el proceso de restauración, se fueron develando datos históricos que habían quedado ocultos por intervenciones anteriores, como la exposición de los tornillos que eran parte de su técnica constructiva. Paralelamente a este proceso se realizaron maquetas en 3D que ayudaron a explicar la metodología de ensamble y la función que cumplían dichos tornillos. En el caso particular de Venus, el relevamiento de las fuentes y el estudio tecnológico de la pieza otorgaron la información necesaria para reubicar el cuello de la diosa que, en un anterior tratamiento, había sido modificado de su posición original. Para finalizar, se realizó una entonación general para armonizar la apariencia y unificar matéria y estéticamente tanto a la diosa del amor como al dios del viento.

RESTAURADORES Sergio Medrano, Romina Gatti. **INVESTIGACIÓN HISTÓRICA** Catalina Fara. **ESTUDIOS ANALÍTICOS E IMÁGENES** Sergio Medrano, Marcos Tascon, Noemí Mastrangelo, Sergio Redondo. **ESTUDIANTES** Fernando Aramayo, Margarita Cerquetti, Melina Febles, Florencia Iribarne, Rocío López, Agustina Martín Bordón, Luciana Quinteros, Julia Ribotto, Cecilia Romero y Emilse Rusinoff

Esta restauración se llevó a cabo en el marco del Proyecto de mecenazgo N° 4998/RPC/2016, entre el Museo Quinquela Martín de la Ciudad de Buenos Aires y el Centro TAREA de la Universidad Nacional de San Martín.



- 1) Venus final perfil derecho
- 2) Final reverso
- 3) Final perfil izquierdo
- 4) Placa de RX
- 5) UV sin fondo
- 6) Eolo Radiación UV sin fondo
- 7) Placa de RX
- 8) Foto final perfil derecho
- 9) Foto final reverso
- 10) Foto final perfil izquierdo





Fondo Documental Ricardo Carpani-Doris Halpin

Por Nora Altrudi, María Pardo

En marzo de 2015, la Universidad Nacional de San Martín firmó un convenio con Doris Halpin para inventariar, catalogar, restaurar y preservar el archivo del artista Ricardo Carpani, su esposo, fallecido en 1997 y autor de imágenes distintivas dentro de la historia del arte social en Argentina. Este Fondo documental consta de casi 20.000 piezas y está conformado por documentos tanto textuales como iconográficos: cartas, apuntes, textos manuscritos, recortes, catálogos, libros, grabados, afiches, dibujos, fotografías, impresos, pinturas y esculturas que abarcan desde la trayectoria en vida del artista en sus inicios con el grupo Espartaco (1959-1961), hasta sus últimas realizaciones pictóricas, como así también toda la documentación reunida por Doris entre 1997 y 2013.

Este trabajo se viene realizando en el marco de varios proyectos de investigación¹ y siguiendo los lineamientos planteados por el Laboratorio de Conservación y Restauración para el abordaje de archivos de arte que consiste en el tratamiento integral del fondo, es decir, el procesamiento archivístico, la preservación material, el estudio crítico y la accesibilidad. En consecuencia, toda esta tarea se ha llevado a cabo por un equipo interdisciplinario formado por archivistas, años, estudiantes de las carreras de grado y posgrado de la Escuela de Arte y Patrimonio². Este modelo metodológico fue aplicado por primera vez en el trabajo con el Archivo Pío Collivadino y puesto en práctica a partir de ese momento como estándar para la intervención de otros fondos familiares o personales.

¹. Gráfica política y cultural visual en las décadas de 1960 y 1970 en la Argentina. Proyecto de relevamiento, catalogación, conservación e investigación a partir del archivo de Ricardo Carpani. Directora: Laura Malosetti Costa. PICT 2015-2254. Imágenes de lucha y resistencia: Arte, cultura y política en la Argentina. Proyecto de conservación, catalogación e investigación de la colección Ricardo Carpani Mecenazgo Cultural Proyecto 4993/RPC/2016. Imágenes de lucha entre el arte, la cultura y la política en la Argentina. Proyecto de investigación de la colección y archivo Ricardo Carpani. Dir. Silvia Dolinko. PRI-UNSAM 2017. Archivo Carpani: Patrimonio, arte y política. Dir. Ignacio Soneira. PICT Serie A 0285 2020. Los papeles para calcar y sus problemas de conservación. La intervención de los dibujos sobre papel de calco del Archivo Ricardo Carpani. Dir. Nora Altrudi. PRI-UNSAM 2021. Arte, cultura política y liberación en América Latina. Redes de artistas e intelectuales en la historia reciente a partir del estudio de los materiales existentes en el Archivo Ricardo Carpani. Dir. Ignacio Soneira. PRI-UNSAM 2022.

². Arte Argentino en el cruce de lo público y lo privado: Rogelio Yrurtia y Lía Correa Morales de Yrurtia. Proyecto de catalogación, conservación e investigación del archivo de Irene Ruiz de Olano. (PIP 112 201101 00338). Modernidad, Vanguardias y Neo-vanguardias. Revistas y archivos de la Fundación Espigas (1920-1950). Getty Foundation. Fotografía, memoria e historia: preservación del archivo histórico "Colección Roberto Conde" del Partido de San Martín. Diálogo entre las Ciencias - UNSAM -2015. Buenos Aires de plata. Diagnóstico y protocolo de gestión de archivos fotográficos institucionales a partir del acervo de la Dirección Municipal de Paseos de la Ciudad de Buenos Aires, PICT-2017-4585. Proyecto de clasificación, ordenamiento, descripción y conservación material del Fondo Documental María Freire. Museo Blanes- Montevideo, Uruguay, Iberarchivos. (2019-2021). Giannetti y Evita: rescate de un patrimonio monumental. Mecenazgo Cultural Proyecto 19132338/2021

Las primeras acciones efectuadas consistieron en la realización de un inventario en el que se consignaron los datos de cada uno de los documentos, garantizando, de este modo, su identificación y respeto de orden originario –principio básico de la disciplina Archivística–. Este proceso no solamente permitió una aproximación a la totalidad del fondo, sino que también posibilitó cuantificar el material y poner en evidencia el rol fundamental desempeñado por Doris en la producción y custodia documental, a tal punto que, la denominación inicial “Fondo Documental Carpani” pasó a ser “Fondo Documental Carpani – Halpin”.

La siguiente etapa fue la elaboración de un Cuadro de Clasificación con criterio funcional, que puso de manifiesto las distintas actividades llevadas a cabo por los productores y que facilitará la consulta en el futuro. El contacto directo con cada documento brindó la oportunidad de conocerlos puntualmente y establecer relaciones entre ellos, resultando de suma importancia para las investigaciones que, a su vez, derivaron en la elaboración de libros, artículos, ponencias, exhibiciones y tesis doctorales, de maestría y especialización.

Actualmente, el equipo se encuentra trabajando en la descripción archivística según estándares internacionales, utilizando las normas ISAD(G) e ISAAR CPF, que proponen directrices para la normalización de las descripciones y facilitan la recuperación e intercambio de datos.

Por otra parte, se procedió a digitalizar la totalidad de las piezas, proceso que está siendo actualmente verificado. Una vez concluidas estas tareas, toda la información más las imágenes correspondientes serán incorporadas a un software opensource disponible on line que garantice la sostenibilidad y permita la migración ante los constantes avances tecnológicos.

Desde el punto de vista de la conservación, las primeras acciones tomadas se relacionaron con la necesidad de conocer los documentos en su materialidad: las tecnologías de fabricación de los soportes, los medios y la calidad de los mismos; como así también realizar un diagnóstico de las patologías. Los principales problemas detectados se vinculan con las características propias de los materiales, especialmente en el caso de los afiches y los dibujos realizados en papeles de calco, que resultaron ser los elementos de mayor complejidad.

En el caso de los afiches, su problemática principal reside en que no fueron creados “para durar” y por lo tanto, el papel que sirve de soporte es de mala calidad y generalmente de bajo gramaje. Además, su tamaño dificulta tanto la manipulación como la guarda, situaciones que colaboraron en ocasionar los deterioros que presentan.

En cuanto a los papeles de calco, su comportamiento es muy específico debido a los métodos y materialidades con los cuales se elaboran. En ese sentido, su tratamiento requirió procesos de intervención y conservación diferentes a los ejecutados en los demás tipos de papeles.

Todos los documentos fueron estabilizados, es decir, se les realizó limpieza mecánica, reparaciones menores, humectación y aplanado para corregir deformaciones y devolver la planimetría. Se prestó especial atención al sistema de guardas: se diseñaron y confeccionaron guardas de primer, segundo y tercer nivel teniendo en cuenta la sensibilidad de los materiales y el estado de conservación de los documentos. También se adquirió una planera para el almacenamiento de los documentos iconográficos, que se organizaron por tamaños. En el caso de los afiches, cuyas

dimensiones superan las medidas de los cajones, se optó por confeccionar soportes de conservación para almacenar el material enrollado.

Algunos materiales sufrieron actos de vandalismo en los 70, tal es el caso de los cartelones “CHE” y “Felipe Vallese”, que requirieron tratamientos más interventivos y todavía se encuentran en proceso de restauración.

Como conclusión, el trabajo con los archivos requiere llevar a cabo una serie de etapas que garanticen tanto el ordenamiento y conservación material de los documentos, como su consulta actual y futura, para la comunidad académica y el público en general. La utilización de nuevas tecnologías y registros digitales supone también definir criterios y parámetros que permitan su permanencia en el tiempo y contribuyan a la preservación del patrimonio documental.

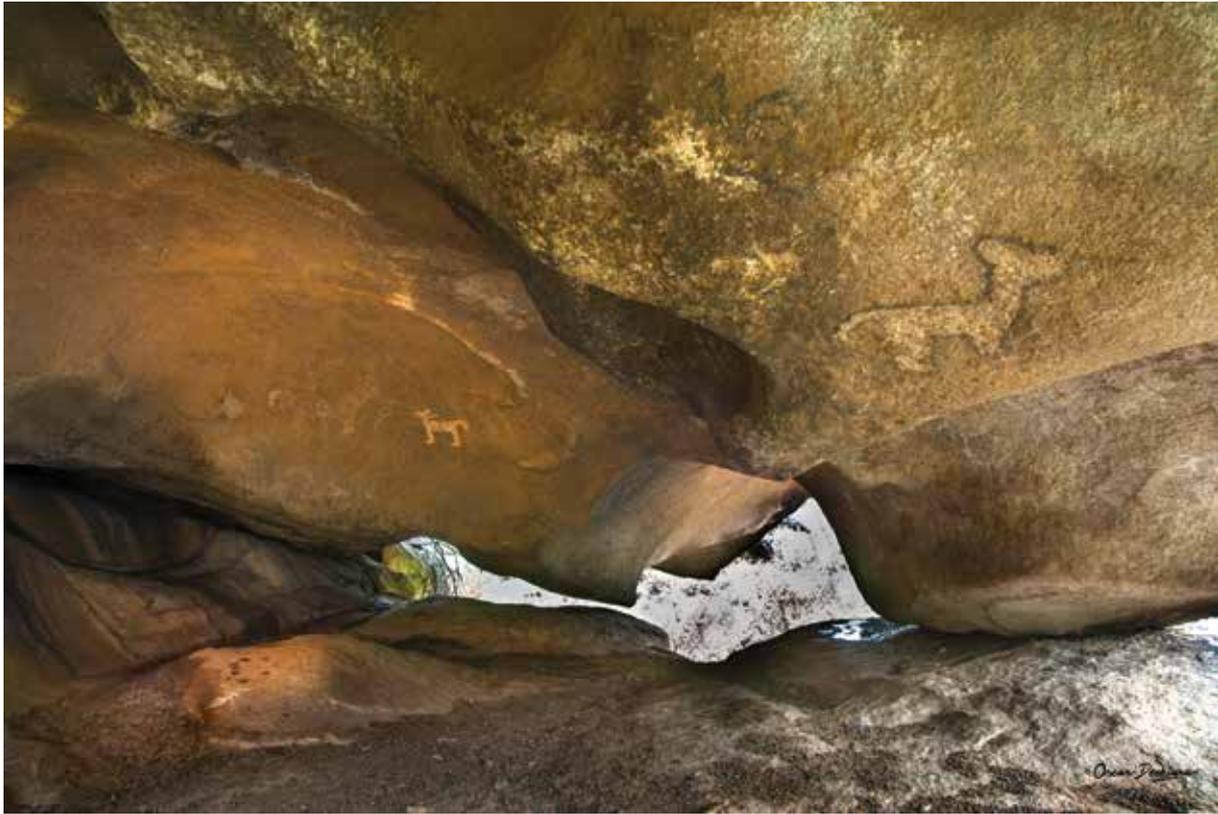
—

EQUIPO DE TRABAJO Belén Aguilar, Micaela Allaniello, Nora Altrudi, Analía Aradica, Lucía Arturi, Néstor Barrio, Sofía Berenstecher, Ana Bonelli Zapata, Valeria Caruso, Silvia Dolinko, Silvia Ferreyra, Axellene Macedo, Sofía Frigerio, Lautaro Martín Gavilán, Juan Cruz Keller, María Laura Laffoe, María López Teisaire, Laura Malosetti Costa, Larisa Mantovani, Maitena Marful, Lucila Mazzacaro, Marianela Menchi, Sebastián Mulieri, Lorena Oporto, Marina Otone, Aymarás Pais, María Pardo, Isabel Plante, Sofía Raniolo, Pablo Revón, Julia Ribotto Otaño, Emilse Rusinoff, Belén Sánchez, Ignacio Soneira, Julián Sorter, Yanina Toledo, Daniel Uranga, Aldana Villanueva, Natalia Westberg.
FOTOS Pablo Carrera Oser, Sergio Redondo



- 1) Ordenamiento definitivo según tamaño y número de identificación de documentos en planera A0
- 2) Desarrollo de sistema de guardas de conservación para distintos procesos fotográficos y transparencias
- 3) Prueba pH realizada para diagnosticar el grado de acidez de algunos papeles de calco
- 4) Uso de vapor dirigido para hidratación de fibras y recuperación de planimetría en grandes formatos





VISTA GENERAL DE LA CUEVA OYOLA

Arte rupestre del rupestre del oriente catamarqueño

Por Lucas Gheco, Marcos Tascon, Eugenia Ahets Etcheberry, Matías Landino, Noemí Mastrangelo y Fernando Marte.

Las montañas boscosas de la sierra de El Alto-Ancasti, en el extremo suroriental de la Provincia de Catamarca, esconden más de un centenar de abrigos con arte rupestre. Desde el siglo pasado, numerosas investigaciones se concentraron en el estudio de estas pinturas y grabados parietales. Las figuras de grandes personajes, felinos y serpientes se destacan en el repertorio rupestre como representantes del Período Agro-alfarero Medio del noroeste argentino, desarrollado entre el 600 y el 900 d.C. Y aún más, la diversidad, número y estado de conservación de los motivos de estos sitios arqueológicos convirtió a la sierra en uno de los máximos exponentes del arte rupestre sudamericano.

A partir del 2008, el equipo interdisciplinar “El Alto-Ancasti” de la Universidad Nacional de Catamarca retomó las investigaciones de estos abrigos, con especial énfasis en los sitios de Oyola y La Candelaria. En 2014, luego de la visita de Néstor Barrio, Fernando Marte y Daniel Saulino a algunas de estas cuevas, se inició la participación formal de TAREA en el estudio del arte rupestre del oriente catamarqueño. Desde entonces, hemos continuado este trabajo en conjunto con importantes resultados de investigación, extensión y formación de recursos humanos.

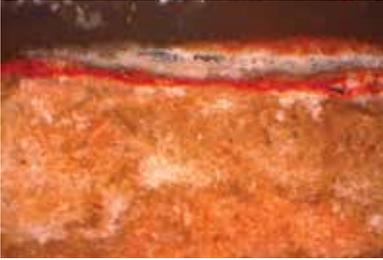
Las cuevas con arte rupestre de Oyola y La Candelaria, en los Departamentos El Alto y Ancasti respectivamente, han sido algunos de los focos de nuestras investigaciones. Oyola es un sitio conformado por 40 abrigos rocosos con pinturas y/o grabados rupestres, además de vestigios de antiguas viviendas y terrazas de cultivo. Las pinturas se disponen en las paredes y techos de oquedades, formadas luego de miles de años de erosión, en las bases de grandes rocas de granito. Por el contrario, La Candelaria es una única gran cueva, dispuesta en lo profundo de una de las quebradas próximas a la localidad homónima. Si bien algunos de los motivos de estos sitios pueden ser atribuidos al Período Medio (cultura La Aguada), observaciones preliminares permitieron sospechar de una mayor extensión temporal en la ejecución de las figuras, quizás asociada a una diversidad de actividades realizadas al interior de estos espacios en el tiempo. Esta hipótesis guió nuestras pesquisas con el objetivo de explorar los procesos de producción, materiales, técnicas y demás prácticas sociales vinculadas a la historia de estos espacios rupestres. El abordaje metodológico propuesto incluyó la combinación de análisis macroscópicos (tonales, de las superposiciones, estilísticos y espaciales) y microscópicos (invasivos y no invasivos), además de excavaciones arqueológicas del piso de algunas cuevas. Los resultados obtenidos a lo largo de estos años de investigación exceden, por cantidad y diversidad, las posibilidades de este texto. Sin embargo, es posible sintetizarlos en tres puntos.

El primero de ellos refiere al estudio material del arte rupestre. Los análisis químicos micro-estratigráficos de pequeñas muestras (1 mm² aprox.), extraídas de las pinturas, fueron de gran valor para identificar el estado de conservación de los motivos, algunos aspectos de las técnicas empleadas y los materiales pigmentarios utilizados. Estos últimos fueron combinados de distintas formas, utilizando óxidos de hierro en las pinturas rojas, materiales ricos en calcio (como el yeso y el hueso calcinado) en las blancas, y carbón vegetal u óxidos de manganeso en las pinturas negras. Las técnicas e instrumentos de aplicación también fueron diversos, abarcando desde digitales hasta mediadas por instrumentos como pinceles.

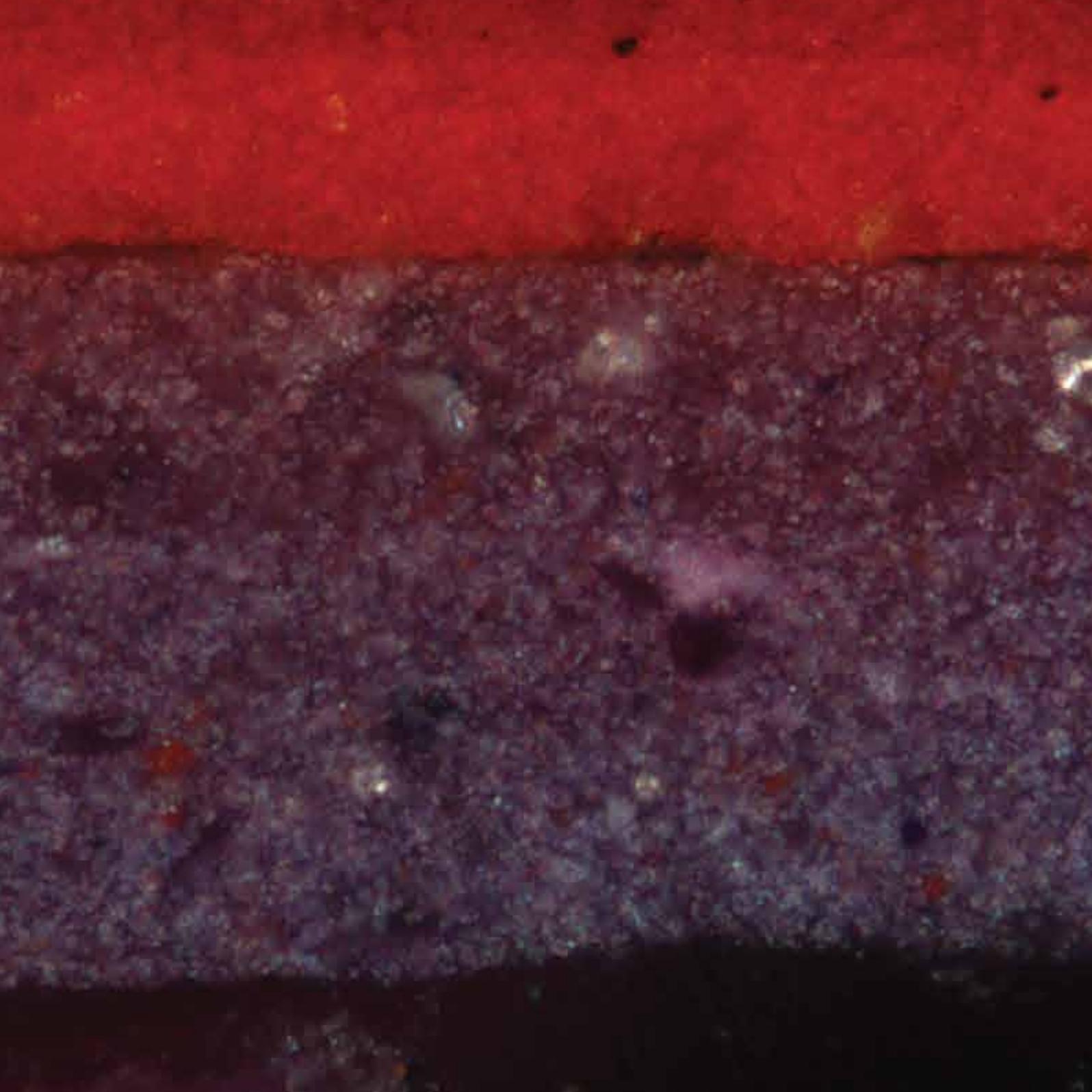
Un segundo punto alcanzado a partir de estas investigaciones se relaciona con el descubrimiento de motivos rupestres actualmente ocultos, tapados por depósitos formados naturalmente (yeso y oxalatos de calcio) y/o por depósitos resultantes de las actividades humanas en las cuevas (hollín). El hallazgo fue producto del análisis micro-estratigráfico y concuerda con los numerosos fogones documentados en las excavaciones arqueológicas del piso de estas cuevas. En los últimos años, gracias a la colaboración con el Istituto Nazionale di Fisica Nucleare (Italia), estamos desarrollando un método no invasivo basado en mapeos químicos mediante Espectroscopia de Fluorescencia de Rayos X, para penetrar debajo de las capas que recubren los motivos e identificar las formas de las figuras.

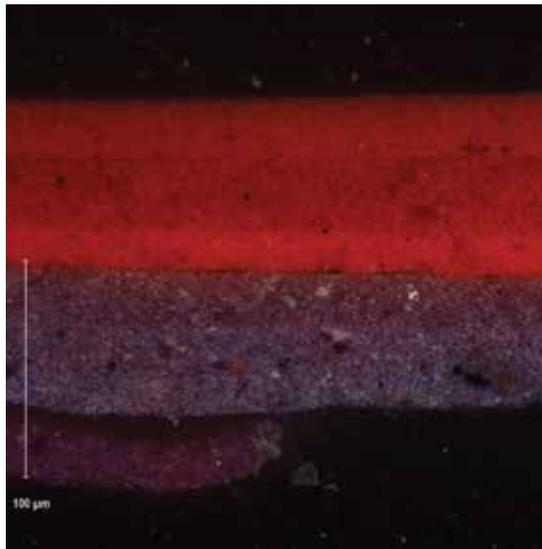
El tercer punto para destacar de los resultados obtenidos, se conecta con la comprensión de las cuevas con arte rupestre como el producto de distintos episodios de pintado, entre los primeros siglos de esta Era hasta tiempos recientes. De este modo, cada abrigo puede ser entendido como una obra abierta; un montaje de pinturas rupestres elaboradas en diferentes etapas, con historias particulares por cada cueva y cuyas complejidades exceden a la atribución homogénea del arte rupestre a determinada cultura o período temporal.

Luego de diez años de trabajos conjuntos, podemos decir que difícilmente exista el arte rupestre del oriente catamarqueño como fenómeno singular. Con similitudes, continuidades, pero también numerosas diferencias, comenzamos a vislumbrar los pormenores de diversas historias de personas, pinturas y rocas.



- 1) Análisis químicos por fluorescencia de rayos X portátil de las pinturas rupestres en La Candelaria: Marcos Tascon, Eugenia Ahets Etcheberry y Matías Landino
- 2) Trabajo de análisis por fluorescencia de rayos X en La Candelaria: Lucas Gheco, Marcos Tascon y Fernando Marte
- 3) Análisis de las pinturas rupestres de la cueva Oyola 34 mediante fluorescencia de rayos X portátil: Análisis químicos por fluorescencia de rayos X portátil de las pinturas rupestres en Oyola 7
- 4) Corte transversal o micro-estratigráfico de una muestra extraída de pintura rupestre en Oyola 7
- 5) Motivo antropomorfo con camélido junto a sus crías en Oyola 13
- 6) Motivos pintados en la cueva de La Candelaria
- 7) Motivo antropomorfo en La Candelaria
- 8) Motivos de camélidos pintados en la cueva Oyola 19
- 9) Vista general del abrigo Oyola 19
- 10) Motivo antropomorfo pintado en la cueva de Oyola 24
- 11) Motivo de guarda pintado con diversos diseños internos pintados en la cueva de Oyola 7





1) Raúl Lozza, Pintura N°. 171, 1948.
Óleo y esmalte sobre madera
contrachapada, 99,5 × 119,5 cm. Museo
de Arte Moderno de Buenos Aires.)
2) Corte transversal de Pintura
N° 171.

Arte concreto

Por Florencia Castellá y Fernando Marte

En el 2016, el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural -TAREA formó parte del proyecto multilateral Arte Concreto en Argentina y Brasil, bajo el financiamiento de la Getty Foundation. La Universidad Nacional de San Martín junto con la Universidade Federal de Minas Gerais, el Museum of Fine Arts Houston, el Getty Conservation Institute y el Getty Research Institute, conformaron un equipo interdisciplinario con el propósito de indagar, mediante un abordaje científico e histórico, los materiales, las técnicas y los procesos vinculados con la ejecución de las obras de Arte Concreto.

El Arte Concreto Rioplatense se desarrolló en las décadas del '40 y '50 con exponentes como Carmelo Arden Quin, Tomás Maldonado, Gyula Kosice, Raúl Lozza, Rhod Rothfuss, Lidy Prati, Alfredo Hlito, Juan Melé y Gregorio Vardánega. Las obras de arte de este movimiento se distinguían por las formas geométricas, los planos de colores y las superficies lisas, sin marca del pincel. Trabajaron también, la ruptura de la ortogonalidad de los lienzos y bastidores tradicionales mediante nuevos dispositivos que denominaron marcos recortados y coplanares, confeccionados a base de soportes rígidos como cartón o aglomerados de fibra de madera. A través de esta estética, los artistas perseguían alejarse de la representación figurativa y evitar la impronta personal. Como contexto, este movimiento convivió con un período de grandes innovaciones industriales en las formulaciones de las pinturas, tanto artísticas como comerciales. Por ello, como parte de este proyecto, se decidió investigar si estos nuevos materiales fueron empleados por los artistas concretos para lograr sus acabados característicos.

Para este trabajo se entraron estudios materiales con entrevistas a los propios artistas, que fueron realizadas por el conservador Pino Monkes entre 1999 y 2001, y recogen indicios de algunos de los recursos que permitieron cristalizar la búsqueda estética de este movimiento. Para los estudios materiales se trabajó por un lado, con un conjunto de obras de arte pertenecientes a colecciones privadas y museos: Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) y Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Por otro lado, se estudiaron también latas de pintura comercial de diversos colores de mediados de siglo XX, adquiridas en mercados de antigüedades y recibidas por donaciones.

El estudio material exigió el empleo de diversas técnicas analíticas. Se analizaron secciones transversales de micromuestras de las obras, para obtener datos sobre la construcción de los estratos pictóricos. Se utilizó cromatografía gaseosa acoplada a espectrometría de masas (GC/MS) para identificar aglutinantes mientras que, para elucidar la

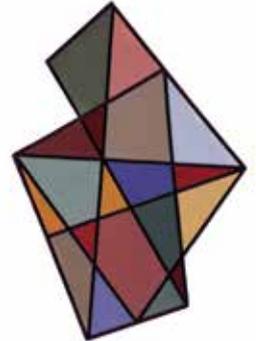
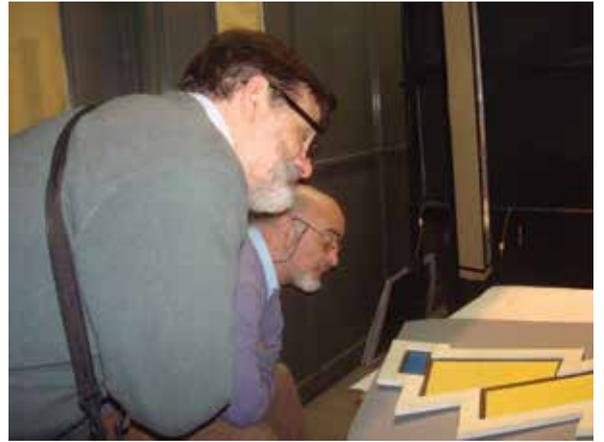
composición de los pigmentos y aditivos, se empleó a difracción de rayos X (DRX), microscopía electrónica de barrido acoplada a espectroscopia de energía dispersiva de rayos X (SEM-EDS), espectroscopia Raman y fluorescencia de rayos X (FRX). Para complementar la interpretación de resultados se recurrió a la consulta de material bibliográfico de la época, como patentes, revistas y artículos científicos, con el fin de alcanzar una contextualización que considerase la industria contemporánea en los años de vanguardia.

Como resultado, la sucesión de capas observadas en las secciones transversales evidenciaron procesos de pulido y una construcción minuciosa del color a partir de variaciones sutiles en las tonalidades de los estratos superpuestos. En el caso de los pigmentos, gracias a la combinación de técnicas analíticas, se obtuvo un perfil completo en tanto composición, estructura cristalina y aditivos. Como ejemplo, el blanco de titanio fue identificado en sus dos formas cristalinas, anatasa y rutilo, al mismo tiempo que se detectaron elementos como aluminio y silicio, como parte de recubrimientos para disminuir la degradación del pigmento. A pesar de la proliferación de pinturas en las décadas bajo estudio, dentro de los resultados, cabe destacar la identificación de solo dos tipos de aglutinantes: aceites y resinas alquídicas. Estas últimas, atribuidas a pinturas o bien al uso de barnices sintéticos que, según Raúl Lozza, eran incorporados a los óleos para acelerar los tiempos de secado y otorgar un sustrato resistente al pulido.

Con todo, el abordaje multianalítico de las obras de Arte Concreto contempladas en este proyecto y la vinculación con las entrevistas a los artistas, dio lugar a conocer en mayor profundidad, las técnicas de ejecución y su conexión con los materiales disponibles en el mercado, a mediados del siglo pasado.

EQUIPO DE TRABAJO ARGENTINO

Fernando Marte, Pino Monkes, María Amalia García, Isabel Plante, Florencia Castellá, Noemí Mastrangelo, Marcos Tascon, Marta Pérez Estevánez, Sofía Frigerio, Néstor Barrio, Alejandro Bustillo, Sergio Redondo



- 1) Toma de muestras. Alejandro Bustillo, Noemí Mastrángelo, Florencia Castellá y Pino Monkes
- 2) Estudio de radiografías. Néstor Barrio, Alejandro Bustillo y Pino Monkes
- 3) Lata de pintura comercial marca ALBA
- 4) Raúl Lozza, Pintura N° 15, 1946. Óleo y esmalte sobre madera contrachapada, 56 × 38,5 cm. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires





Después de la intervención. Imagen 3: Han pasado 522 años de la masacre de América y aún continúa, técnica mixta sobre muro, 130 x 235 cm. Sin firma.

Los Murales de Santiago Maldonado en la ciudad de 25 de Mayo

Por Carla Coluccio

Las paredes de nuestras ciudades se transforman en lienzos vivos, donde expresiones artísticas independientes resignifican el concepto de patrimonio cultural. Este nuevo panorama desafía a los profesionales de la conservación a reinventarse, a custodiar un arte urbano efímero en constante cambio y con características complejas que demandan innovadoras estrategias de acción.

En este contexto, se marcó un hito en 2021 en la ciudad de 25 de Mayo (Provincia de Buenos Aires), al emprender el primer proyecto de conservación de pintura mural urbana en la región. Esta iniciativa pionera recayó sobre los cinco murales del artista Santiago Maldonado¹, quien a través de diversos soportes, formatos y técnicas, plasmó en las paredes de su ciudad natal un profundo compromiso social y político.

Sin embargo, la complejidad material, junto con la exposición a la intemperie y las condiciones relevadas generaron un conjunto de interrogantes y, para dilucidar algunas respuestas, se establecieron líneas de trabajo con el fin de determinar pautas de conservación que se ajustaran a la complejidad de estas obras.

A partir de la convocatoria del Ministerio de Cultura de la Nación, en colaboración con el municipio de 25 de Mayo y el entorno del artista, el Centro TAREA dirigió el proyecto y coordinó sus diversas etapas, creando espacios de interrelación, reflexión y consenso entre la familia de Santiago, vecinos y autoridades locales para la puesta en valor de los murales.

A lo largo de las cinco campañas, las restauradoras documentaron, realizaron testeos de limpieza y consolidación de las obras, y llevaron a cabo una investigación histórica. Este proceso, en conjunto con la comunidad local, permitió explorar el contexto de los murales para comprender y dilucidar el mensaje que cada mural intenta transmitir, así como ahondar en las técnicas y metodologías del artista y del movimiento muralista de la zona. Los datos recogidos requirieron una etapa de procesamiento e interpretación que fue fundamental para diagnosticar el estado de conservación y proponer una estrategia de preservación acorde a los problemas del arte urbano, considerando tanto las variables y dificultades técnicas, como el planteo teórico.

Cabe destacar que se realizó un exhaustivo estudio material de las pinturas. Se tomaron mediciones con XRF (fluorescencia de Rayos X) para identificar compuestos y estratos pictóricos y los

¹. Santiago Maldonado fue un artesano involucrado con la comunidad y la lucha por los derechos ancestrales de los pueblos originarios. Algunas de las intervenciones que realizó manifiestan el gran contenido socio-político con el cual estaba comprometido. Asimismo, la figura de Maldonado tiene impacto en el ámbito nacional e internacional ya que, en el 2017 fue hallado muerto en el contexto de desalojo de la comunidad mapuche, en la provincia de Chubut.

resultados ayudaron a comprender tanto los métodos y materiales utilizados, como las posibles causas de deterioro, permitiendo diseñar una estrategia de conservación apropiada (Ver imagen 1). Entender el entorno fue crucial, más aún que dominar las técnicas de restauración. Mantener una actitud receptiva y empática con la comunidad fue fundamental para llevar a cabo la labor de manera integral. Una vez analizada la complejidad de las obras, se propuso la conservación de los tres murales ubicados en la medianera del ferrocarril. La intervención incluyó una limpieza superficial en seco y la fijación de los estratos pictóricos, con etapas sucesivas de consolidación. Se recuperaron, especialmente en la obra Han pasado 522 años de la masacre de América, partes del mensaje original que había quedado cubierto por musgos (Ver imagen 3).

Es importante destacar que el equipo de TAREA estuvo conformado por docentes, egresados y estudiantes. Los vecinos de 25 de Mayo, desde adolescentes hasta adultos de avanzada edad, participaron en todas las etapas, cumpliendo uno de los principales objetivos del proyecto: la extensión y transferencia de conocimientos a la comunidad involucrada.

Dadas las características efímeras de estas obras, se redactó un documento para establecer los pasos a seguir, a ser ejecutados por la comunidad con el apoyo de la familia del artista y el asesoramiento de especialistas en conservación de arte urbano. Con la documentación facilitada por la familia de Santiago, la intervención incluyó la recuperación del color en zonas deterioradas, y la comunidad local jugó, en todo momento, un papel activo.

Además de las campañas, se organizó un ciclo de charlas virtuales abiertas, que contaron con la participación de especialistas en conservación, ciencia y arqueología, y de una experta internacional en arte urbano. El objetivo fue concientizar sobre los alcances y limitaciones de la conservación de este tipo de expresiones artísticas.

Todas estas acciones fueron el fruto de una sólida red de colaboración tejida entre profesionales del campo de la restauración y la comunidad. Esta construcción colectiva transformó la conservación y puesta en valor de los murales de Maldonado en un proceso participativo y enriquecedor, donde la disciplina trascendió sus alcances técnicos para abrazar un enfoque social y cultural, compartiendo responsabilidades. Este diálogo entre arte, conservación y comunidad permitió mitigar los daños en los murales y recuperar su significado, revalorizándolos como huellas de la identidad y el compromiso de Maldonado. El proyecto, se convirtió así en modelo inspirador, demostrando el potencial transformador del arte urbano, como herramienta para la cohesión social y el activismo comunitario.

CONSERVADORES Carla Coluccio, Damasia Gallegos, Romina Gatti, Florencia Iribarne Lucato, Ana Morales **ESTUDIOS ANALÍTICOS** Fernando Marte, Marcos Tascon **FOTOGRAFÍA** Carla Coluccio, Ana Morales, Sergio Redondo **COLABORACIÓN ESPECIAL** Ana Lizeth Mata Delgado, Lucas Gheco **MINISTERIO DE CULTURA DE LA NACIÓN** Paola Pavanello, Marcelo Martínez Phelam



- 1) Participación de la comunidad durante la conservación de los murales
- 2) Antes de la intervención
- 3) El equipo de TAREA, autoridades de 25 de Mayo y Stella Peloso, madre de Santiago Maldonado
- 4) Interviniendo el muro: Florencia Iribarne, Romina Gatti y Ana Morales
- 5) Mediciones con XRF (fluorescencia de rayos X)



Capacitación y prácticas profesionales

Por Rocío Boffo

La Licenciatura en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural requiere, en su plan de estudios, que los estudiantes realicen 200 horas de prácticas en las materias que se enseñan durante la carrera. Si bien la licenciatura promueve un perfil integral que reúne el oficio de la conservación y la restauración con las habilidades en historia del arte y ciencias naturales como química y física, es en la práctica de labores relacionadas a un proyecto, donde el estudiante toma cabal dimensión de aquello que les fue enseñado mediante contenidos teóricos e implementaciones en artefactos similares. Todo aprendizaje cobra una densidad mayor cuando se ha de abordar la resolución de casos prácticos, reales, sujetos a cronogramas y disponibilidad de herramientas y recursos documentales.

Por ello, además de las oportunidades que la carrera crea en colaboración con otras instituciones que albergan patrimonio cultural, el Centro TAREA ofrece a sus estudiantes la participación en aquellos proyectos de investigación que pueden contar con aprendices. De ese modo, los estudiantes se ejercitan con la supervisión de un tutor docente en operaciones de diagnóstico, preparación de objetos, documentación de colecciones, estudios químicos, físicos y de imágenes, fotografía, investigación de fuentes documentales e intervenciones directas sobre las obras. Durante 2020 y 2021, las/os estudiantes de Licenciatura en Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural continuaron formando parte de los proyectos de intervención de conservación directa sobre obras artísticas e históricas que lleva a cabo el Centro TAREA. A pesar de las dificultades impuestas por el contexto de pandemia, pudieron involucrarse en las investigaciones, foros y debates atinentes a cada una de las iniciativas de manera remota y en formato presencial cuando esto ya fue posible. La invitación a estudiantes de los tramos intermedios de la carrera a integrarse a las actividades de conservación y restauración mediante prácticas profesionales, proyectos de investigación, adscripciones y colaboraciones, los liga también con las/os egresados de esta trayectoria y especialistas y magísteres de las formaciones de posgrado, completando de ese modo una formación integral.

En 2022 y 2023, la carrera contó con la posibilidad de realizar prácticas profesionales en el Museo Histórico Nacional, merced a la generosidad de sus autoridades y profesionales conservadores. Los estudiantes pudieron optar entre desempeñarse en las áreas de conservación preventiva, de textiles, de mobiliario, de papel, fotografía, realizando el monitoreo y mantenimiento del patrimonio en exhibición y en áreas de reserva, llevando a cabo el acondicionamiento de obra para exhibiciones permanentes, el desmontaje de exhibiciones y acondicionamiento de guarda de los objetos para su reserva o devolución, el relevamiento y documentación de la colección de cuños, así como su limpieza, marcaje y acondicionamiento para la guarda, la creación y reacondicionamiento de soportes de guarda para fotografías y materiales de archivo, la limpieza superficial en

seco de documentos, el relevamiento, desenmarcado y guarda de banderas realistas y conservación preventiva en reservas de patrimonio textil, el acondicionamiento de negativos de vidrio y tratamientos de restauración de documentos en papel.

Además de involucrarse en proyectos relacionados con pintura de caballete, pintura mural, archivos, fotografía, escultura, las prácticas también pueden ser llevadas a cabo en áreas como la arqueología o la conservación de arte moderno. Así, los casos de la apertura al público de la cueva de La Candelaria, o también denominada La Salamanca, ubicada en la Sierra de El-Alto Ancasti en la provincia de Catamarca, o el proyecto de investigación sobre arte cinético argentino del Museo Nacional de Bellas Artes. En todas estas iniciativas el Centro TAREA no solamente se suma a otras instituciones nacionales sino que también, se vincula con instituciones internacionales como el Getty Conservation Institute, llevando a cabo destacadas capacitaciones, tanto para profesionales como para estudiantes avanzados, que compartimos en las próximas páginas. De este modo, la Universidad no sólo forma a sus estudiantes en los contenidos teóricos y prácticos específicos, sino que también los introduce en el ejercicio de la interdisciplinariedad, la gestión de proyectos y la práctica situada de la profesión, con la asistencia y supervisión de sus docentes.

La Licenciatura invita a ver algunas imágenes de dichas experiencias, que condensan el espíritu de transformación, creatividad y rigor científico característico de esta comunidad pedagógica.





ANVERSO DIFUSA FINAL

El proyecto Conserving Canvas

Por Néstor Barrio

El Centro Tarea de la EAYP obtuvo en 2020 un importante subsidio otorgado por la Fundación Getty para desarrollar el proyecto Conserving Canvas¹. La iniciativa llevada a cabo simultáneamente en Estados Unidos y en varios países de Europa y América Latina, declaraba la necesidad de una nueva revisión de las técnicas y métodos de restauración de la pintura sobre tela, luego de la moratoria proclamada por la Conferencia de Greenwich en 1974², que consagró el 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 los museos. Con toda razón, la idea de preservar el conjunto y la de controlar las condiciones medioambientales prevaleció sobre la costumbre de restaurar piezas individuales. Sin embargo, la mínima intervención se convirtió gradualmente en una suerte de dogma. De hecho, ocurrió un empobrecimiento de los saberes y destrezas tradicionales, algunas de las cuales dejaron de enseñarse o fueron abandonadas. Por motivos no del todo fundados, se fue dejando de lado aquello que se tenía por bueno y eficaz.

Con los años, algunos miembros de la comunidad internacional expresaron su preocupación, puesto que la mínima intervención no podía prolongarse más allá de un límite razonable. En octubre de 2019 tuvo lugar el Simposio Internacional Conserving Canvas organizado por la Universidad de Yale³, predecesor de los proyectos que luego se desarrollarían en todo el mundo. 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 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, coordinados por el staff de Tarea y por Rocío Bruquetas y Edson Motta, quienes brindaron workshops y clases magistrales como expertos invitados.

Las obras restauradas pertenecen al Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti” de la Plata, Provincia de Buenos Aires. Aunque mostraban obvias diferencias entre sí, todas las pinturas presentaban alteraciones estructurales en su capa pictórica y en el soporte de tela.

¹. <https://www.getty.edu/projects/conserving-canvas/>

². Caroline Villers Ed. (2003), *Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*. London. Archetype Publications & National Maritime Museum, Greenwich.

Paul Ackroyd (2003), “The Structural Conservation of Canvas Paintings: Change in Attitude and Practice since the Early 1970s”. *Reviews in Conservation* 3, IIC, 3-14

Los procesos de análisis y restauración demandaron unos diez meses y culminaron con una exposición en la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires en La Plata, en octubre de 2022.⁴

El proyecto Conserving Canvas representó para el Centro TAREA una fructífera experiencia de colaboración internacional, la puesta en marcha de novedosas estrategias educativas y la coordinación efectiva del trabajo interdisciplinario.

LAS OBRAS

COLÓN EN EL PUERTO DE PALOS (1873)

AUTOR Ricardo Balaca y Canseco (Portugal, 1844-1880)

TÉCNICA óleo sobre tela. **MEDIDAS** Alto: 140 cm. Ancho: 200 cm.

MUCHACHAS EN EL BAÑO (1932)

AUTOR Francisco Vidal (Argentina, 1897- 1980)

TECNICA óleo sobre tela. **MEDIDAS** Alto: 136 cm. Ancho: 145,5 cm.

FIGURA (1935)

AUTOR Lino Eneas Spilimbergo (Argentina, 1896-1964)

TÉCNICA temple sobre tela de arpillera. **MEDIDAS** Alto: 113,2 cm. Ancho: 75 cm.

EQUIPO RESPONSABLE

Néstor Barrio (EAyP-UNSAM), director del proyecto

Damasia Gallegos (EAyP-UNSAM), directora del Centro Tarea

Fernando Marte (EAyP-UNSAM), responsable científico

Edson Motta (Universidad Federal de Río de Janeiro), experto invitado

Rocío Bruquetas (Museo de América. Madrid), experta invitada

PARTICIPANTES

Ana Elisa Anselmo (Centro Nacional de Conservación y Restauración. Chile)

Ariel de la Vega (Museo Municipal de Bellas Artes. Tandil)

Catalina Leichner (Museo Nacional de Bellas Artes. CABA)

Claudia Barra (Museo Juan Manuel Blanes. Montevideo)

Erica Almirón (Restauradora independiente. Córdoba)

4. AA.VV. (2022). Catálogo de la exposición: Tarea en La Plata. Conserving Canvas. Tres obras del Museo Provincial de Bellas Artes. Buenos Aires. EAYP-UNSAM y The Getty Foundation.

Florencia Iribarne Lucato (Lic. en Conservación y Restauración. EAYP-UNSAM)
Humberto Farías (Universidad Federal de Río de Janeiro)
Marina Gury (Museo de Ciencias Naturales. La Plata. UNLP)



- 1) Erica Almirón, Rocío Bruquetas y Ana Elisa Anselmo
- 2) Ariel de la Vega, Ana Elisa Anselmo, Marina Gury, Néstor Barrio, Erica Almirón, Catalina Leichner, Florencia Iribarne y Claudia Barra
- 3) Edson Motta, Humberto Farías, Erica Almirón, Florencia Iribarne y Ana Morales
- 4) Ariel de la Vega, Humberto Farías, Florencia Iribarne, Judith Fothy y Ana Morales
- 5) Final anverso difusa Figura
- 6) Final compensada Colón en el puerto de palos





LIMPIEZA DEL LADO DEL VIDRIO DEL NEGATIVO

Los retratos de Juan Zuretti. Rescate de la colección de negativos de vidrio del Museo Legislativo

Por Ana Morales y Maximiliano Pérez

El Museo Legislativo es una institución que custodia el patrimonio histórico-cultural de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación (HCDN). Parte de ese acervo lo constituye una colección de negativos fotográficos sobre placas de vidrio. Se trata de un conjunto de imágenes fotográficas que responden a los notables retratos de legisladores nacionales y provinciales, realizados por Juan Zuretti, quien estuvo a cargo de esta tarea entre 1920 y 1940, para completar los legajos institucionales de cada político.

Juan Zuretti (Buenos Aires, 1877-1959) tuvo una vasta y polifacética producción artística como pintor, escultor y fotógrafo. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes y con el fotógrafo italiano Cesar Vizioli. Obtuvo distinciones tanto nacionales como europeas y algunas de sus obras se encuentran en espacios públicos y en instituciones museísticas, como el Museo Legislativo, Museo de Bellas Artes de La Boca y el Museo de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

La colección está compuesta por unos 500 negativos en placas secas de gelatina de plata. Las placas, dispuestas en posición vertical, estaban distribuidas en dos contenedores de madera según sus formatos: 18 x 24 cm y 24 x 32 cm. Los vidrios relevados de menor formato se hallaban pegados entre sí, mientras que aquellos de mayor tamaño se agrupaban, de a diez unidades, en sus cajas de cartón. Desafortunadamente, el paso del tiempo y ciertos factores de deterioro como las fuerzas físicas, el agua y las variables climáticas, produjeron severas alteraciones en la imagen de los negativos, que carecían de una guarda adecuada. Los efectos más relevantes eran la presencia de suciedad superficial, la adhesión de papel a la emulsión y la adhesión de los negativos entre sí. Además, había un número indeterminado de placas rotas y fragmentos de vidrio. Ciertamente, la emulsión también se había alterado: presentaba abrasiones, rayones y pérdida del compuesto, y la oxidación se advertía en forma de espejo de plata. No obstante, muchas de las placas fotográficas que se archivaron agrupadas y protegidas por sus antiguas cajas de cartón, sí se preservaron en buen estado de conservación. Incluso algunos de esos negativos mantuvieron el embalaje original con un papel glassine intercalado entre cada placa, o un sobre individual.

Ante el estado de vulnerabilidad manifiesta de la colección de placas secas de gelatina de plata, se propuso abordar un plan de conservación. Así, en el año 2022, de acuerdo con el convenio establecido entre el Museo Legislativo y la Universidad Nacional de San Martín, el Centro Tarea diseñó un plan de trabajo cuyo objetivo principal fue la salvaguarda de los negativos fotográficos de Juan Zuretti con un equipo que, a través del ejercicio de prácticas profesionales, incluía a los estudiantes de la carrera de conservación y restauración y otras carreras afines de la Escuela de Arte y Patrimonio.

El proyecto consistió en la organización de tres campañas en la sede del Museo Legislativo, en forma de módulos consecutivos de una semana de duración, en las que los estudiantes, supervisados por sus docentes, llevaron a cabo las prácticas de conservación de fotografía. Las tareas abarcaron la identificación del proceso fotográfico, el estado de conservación de las placas, la limpieza del anverso y reverso y, en casos puntuales, la remoción de papeles adheridos a la emulsión de gelatina. Luego del acondicionamiento, se realizó el registro fotográfico en un negatoscopio, la guarda individual en sobres de papel apto para conservación previamente diseñados y cortados, y la transferencia de los datos relevados de cada negativo en la solapa del nuevo sobre con lápiz negro. Cabe señalar que cada placa de vidrio estaba numerada con tinta y algunas poseían inscripciones en la zona superior, relativas a la identificación del retratado. De igual manera, durante las últimas jornadas, las prácticas profesionales también se enfocaron en las alternativas de estabilización e intervención de los negativos rotos y en la resolución de sus posibles guardas.

Finalmente, todas las placas acondicionadas y ensobradas se almacenaron en cajas de polipropileno previamente nomencladas, intercalando entre cada vidrio una espuma de polietileno. Dentro de cada caja, se guardaron entre 5 o 6 negativos, como así también el estuche de cartón original.

Mientras las prácticas profesionales descritas se llevaban a cabo en el Museo, éstas se articulaban con las tareas del personal institucional que se ocupaba de documentar todas las fotografías en una base de datos interna, de catalogar y almacenar todas las cajas plásticas con los negativos estabilizados en un área especialmente acondicionada. De este modo, se aseguró que los negativos de la colección Zuretti, adecuadamente conservados, preservaran su continuidad en el tiempo, y gracias a esta optimizada guarda se facilitará la eventual consulta de tan valioso patrimonio.

COORDINACIÓN DE LAS PRÁCTICAS PROFESIONALES Ana Morales, Damasia Gallegos y Maximiliano Pérez. **CONSERVADORES DEL MUSEO LEGISLATIVO (HCDN)** Pía Tamborini, Alejandra Moglia, Gabriela Saugar y Rocío Genovese. **ESTUDIANTES 2022-2023** Analía Aradica, Flavia Ávila, Solange Britos, Antonella Buongarzoni, Margarita Cerquetti, Juan Cetkovich, Laura D'Aloisio, Santiago Fernández Puente, Florencia Finetti, Dafne Heifner, Miranda Lo Cicero, Rocío López, Agustina Martín Bordón, Carolina Nastri,

Gabriel Palacios, Augusto Rampoldi, Aixa Robledo, Sol Roldán, Martina Scoccimarro, Paula Uribe. FOTOS Santiago Fernández Puente



- 1) Acondicionamiento de negativo roto
- 2) Registro fotográfico de negativos
- 3) Durante las prácticas en el Museo Legislativo
- 4) Estudiantes participando en las prácticas en el Museo Legislativo
- 5) Observación directa de un retoque fotográfico
- 6) Limpieza de negativos de vidrio





Florencia Finetti y Paula Uribe

Investigación e intervenciones sobre las esculturas del Campus Miguelete

Por Judith Fothy, Alejandra Rubinich

A comienzos del año 2010, la UNSAM inauguró un paseo de esculturas en el Campus Miguelete con doce obras de artistas nacionales destacados, como León Ferrari, Enio Iommi, Lucía Pacenza, Jorge Gamarra y Pablo Reinoso, entre otros.

Esta colección, a diez años de su inauguración, presenta daños de diferentes características, en su mayoría debido a su exposición a la intemperie. Las obras están conformadas por diferentes materialidades: acero inoxidable, acero Corten, hierro, piedra, mosaicos, morteros de hormigón y madera.

En el año 2021, durante la pandemia, estudiantes y docentes de la cátedra de Esculturas, en colaboración con la Gerencia de Infraestructura de la UNSAM, realizaron un relevamiento de la colección para evaluar los diferentes estados de conservación, estableciendo prioridades de intervención para las obras dañadas. Formuladas estas prioridades, se comenzó el estudio de la obra de León Ferrari, Percanta II, que ya había sido restaurada en 2017 por presentar problemas de biodeterioro en algunas de sus maderas constitutivas. Cuatro años más tarde, la obra se encontraba en similar estado y, dada la complejidad del problema, se realizó un estudio profundo de su comportamiento mecánico, destinado a prolongar su vida útil. El proyecto fue llevado a cabo por el estudiante Fernando Aramayo en el marco de su trabajo final de carrera. El proyecto fue consensuado con los herederos y se encuentra a disposición de la Gerencia de Infraestructura UNSAM, a espera de los fondos necesarios para su restauración.

Por otra parte, un ejemplo de conservación preventiva es el caso de la obra Dúo del Sur, situada en el ingreso a la zona de aularios, entre el estacionamiento y el acceso peatonal.

La obra representa libros abiertos y fue realizada en mármol, traído especialmente de Carrara. Sus patologías estaban vinculadas directamente con su emplazamiento: suciedad superficial, crecimiento de plantas próximas a la escultura y señales de tinción del mármol provocados por el corte del césped. Estas amenazas, si bien fueron disipadas por los estudiantes, exigieron una planificación para prevenir nuevos daños. En diálogo con su creadora, Lucía Pacenza, comprendimos que su ubicación fue diseñada para enaltecer el espacio arquitectónico. Sin embargo, actualmente ese rol se encuentra desdibujado. Con esta premisa, se propuso un trabajo práctico que consignaba el rediseño del entorno y, del mismo modo que en el caso anterior, la propuesta fue consensuada tanto con la artista como con la Gerencia de Infraestructura de la UNSAM, y se encuentra a disposición para ser llevada a cabo en el momento oportuno. A partir de este exitoso encuentro pedagógico, la artista donó a la Universidad el boceto en mármol y el modelo a escala

en yeso de esta obra, con fines didácticos. El primero decora el Rectorado, mientras que el segundo se puede apreciar en la Biblioteca Central.

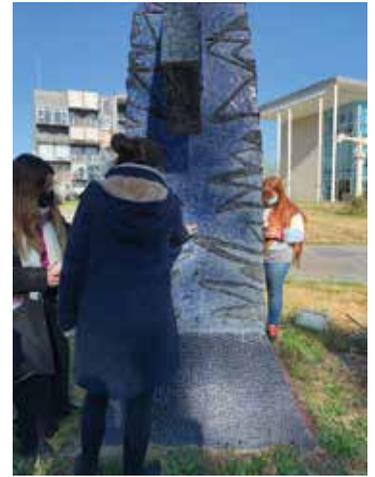
El caso de Pachamama es un ejemplo de restauración que se abordó junto a los estudiantes de la cohorte 2022 (c). La obra, realizada en cemento sobre una estructura de hierro y malla metálica, presentaba además de la visible suciedad superficial y proliferación biológica, fisuras por donde ingresaba el agua, oxidando su estructura metálica. Del mismo modo, existían pequeñas zonas con la malla de hierro expuesta que presentaban la misma sintomatología. Es sabido que en el arte contemporáneo el diálogo con el artista resulta fundamental. Es por ello que se planificó un encuentro virtual entre su autor, Osvaldo Chiavazza, quien reside en Mendoza, y los estudiantes. De esta manera, se estableció un diálogo muy enriquecedor con el artista, donde se discutió sobre el valor simbólico de la pieza, se obtuvo información técnica, se discutieron las consignas para la restauración y luego se elaboró una propuesta de tratamiento, que fue autorizada por la Gerencia de Infraestructura. La restauración fue posible gracias a la los estudiantes y su participación en el marco de las prácticas profesionales; la Gerencia de Mantenimiento de la UNSAM, que asistió con la reubicación de plantas y la limpieza de las áreas verdes; y el aporte de insumos y herramientas proporcionados por los docentes.

Siguiendo este sistema virtuoso, con los estudiantes de la Especialización en Conservación y Restauración -orientación escultura del año 2023(d)- se llevó a cabo un relevamiento con tecnología 3D. En este caso, se trabajó con La Comadre del Rayo de Hernán Dompé, quien fue asistido por la mosaiquista Lorena Costantini. La obra mide cinco metros y medio de altura y está compuesta por una estructura geométrica de hierro recubierta por teselas de pasta vítrea, adheridas a una malla de fibra de vidrio. Esta obra comenzó a presentar algunos problemas como decoloración y pérdida de algunas de las teselas, sometidas al agua de riego. El ejercicio con los estudiantes incluyó la impresión del modelo en 3D, sobre el cual se volcaron las patologías. Este resultado de estudio fue presentado por la estudiante Mariana Casarotti en el Encuentro Nacional sobre Registro, Documentación y Conservación de Arte Contemporáneo organizado en Salta por la Dirección Nacional de Bienes y Servicios Culturales, en octubre del 2023.

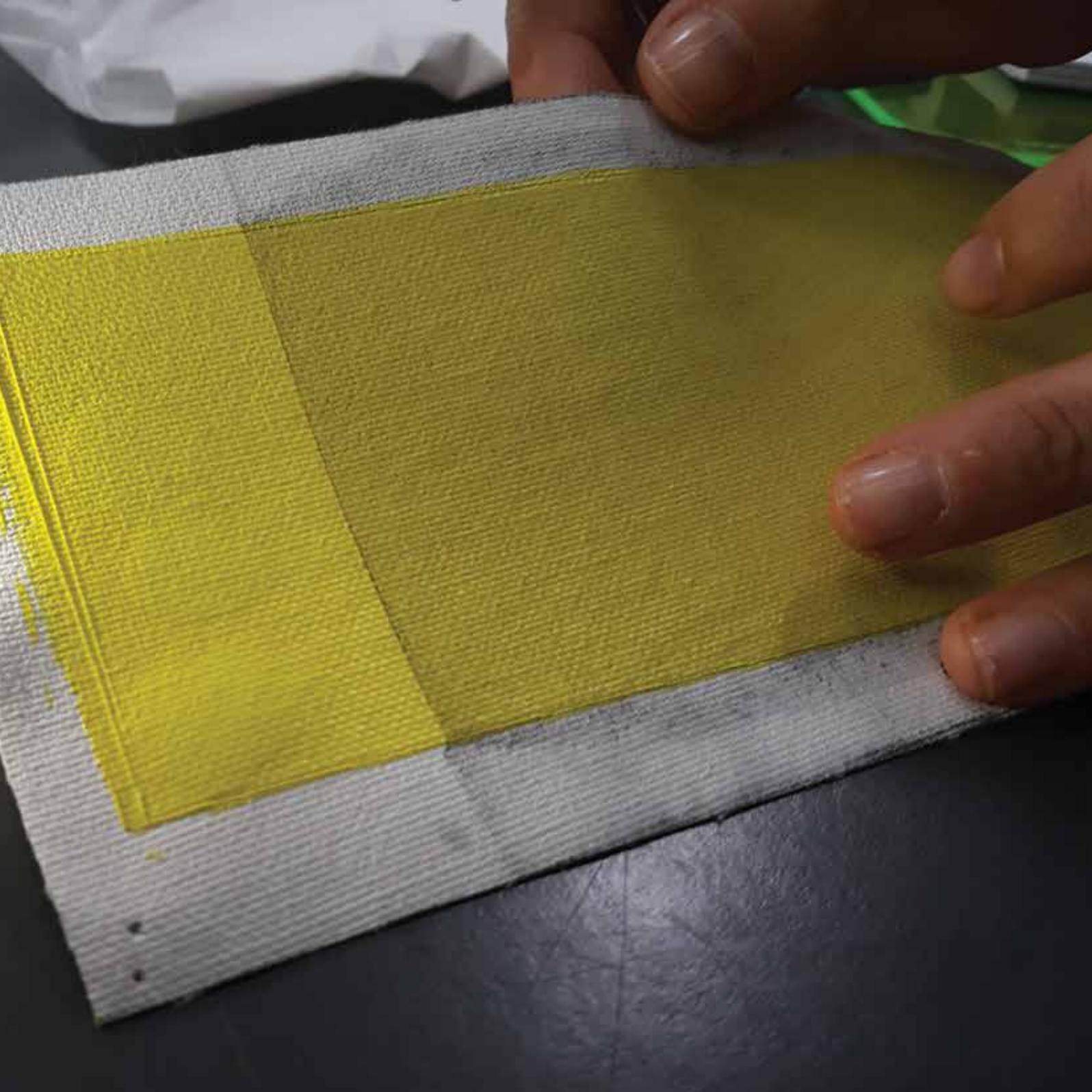
Para concluir, es importante remarcar que el proyecto de investigación sobre las esculturas del Campus Miguelete sigue en curso gracias a la confianza que la UNSAM deposita en nuestro trabajo, a la posibilidad brindada para generar vínculos e interactuar directamente con otras áreas institucionales específicas, a la capacidad humana, la buena predisposición y la generosidad de todos los actantes.

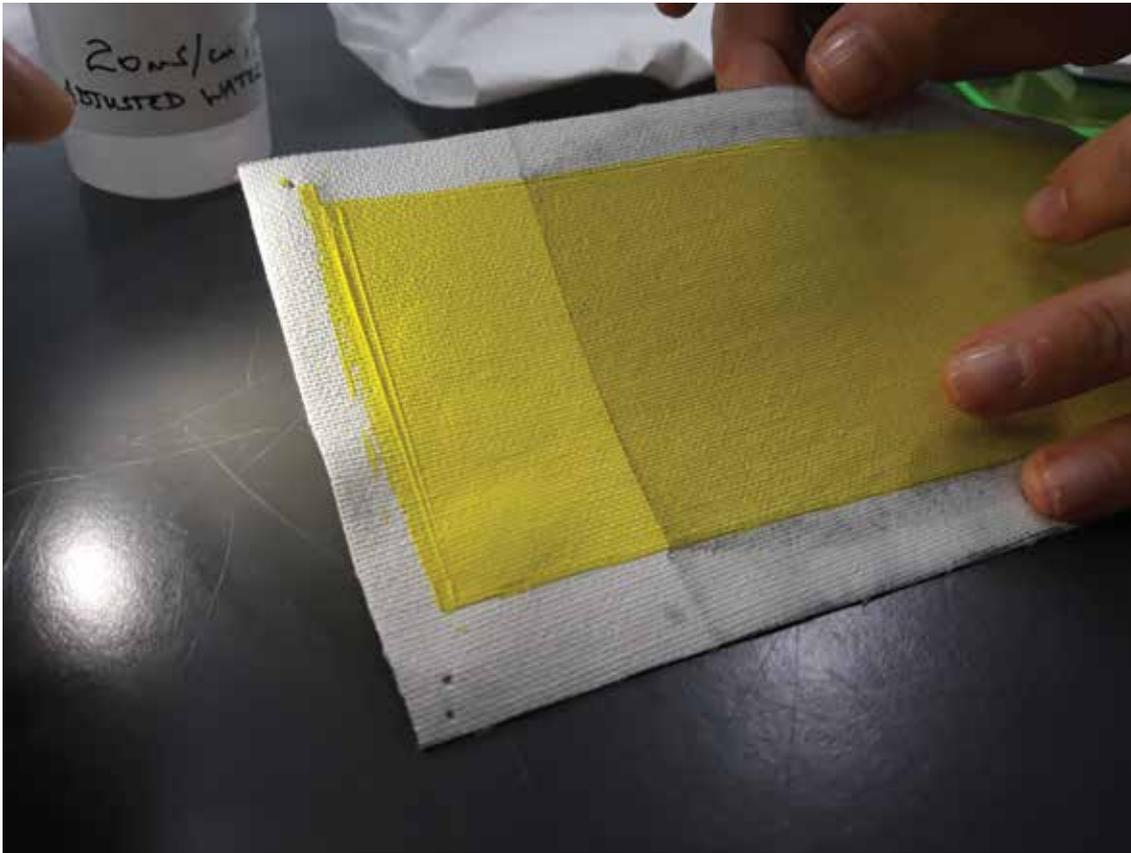
COORDINACIÓN DE LAS PRÁCTICAS PROFESIONALES Judith Fothy; Alejandra Rubinich; Sergio Medrano. **GERENCIA DE INFRAESTRUCTURA** Agustín González; **SERVICIOS GENERALES DE LA EAYP EN COORDINACIÓN CON LA GERENCIA DE MANTENIMIENTO:** Gonzalo Bao. **ESTUDIANTES 2021 (B)** Fernando Aramayo, Lara Bonvissuto; Antonella Buongarzoni, Margarita Cerquetti; Melina Febles; Florencia Iribarne; Rocío López;

Agustina Martín Bordón; Lucía Quinteros. 2022 (C). Analía Aradica; Clara Büsh Frers; Florencia Finetti; Martina Scoccimarro; Paula Uribe. 2023 (D). María Amalia Beltrán; Chana Boekle; Mariana Casarotti; María Paula Farina Ruiz. FOTOS Judith Fothy, Pablo Carrera Oser



- 1) Fernando Aramayo con Duo del Sur de Lucía Piacenza
- 2) Ennio Iomí Fernando Aramayo y Judith Fothy
- 3) La comadre del rayo de Dompé
- 4) Alejandra Rubinich y Paula Uribe con Pachamama
- 5) Estudiantes con Percanta II de León Ferrari
- 6) Florencia Finetti, Martina Scoccimarro y Paula Uribe con Pachamama
- 7) Estudiantes con Pegasus





PRÁCTICAS EN PROBETAS

Cleaning of Acrylic Painted Surfaces en Argentina

Por Damasia Gallegos y Marcos Tascon

En octubre de 2018, destacados especialistas en conservación y restauración de América Latina se dieron cita en TAREA para conocer las nuevas técnicas y metodologías de limpieza de superficies pintadas con acrílico. De ese modo, TAREA fue sede del taller internacional “Cleaning of Acrylic Painted Surfaces” (CAPS), organizado por el Getty Conservation Institute (GCI).

El CAPS 2018 en Buenos Aires fue el primer workshop de esta serie llevado a cabo en sudamérica y dio continuidad a un programa de talleres de actualización del GCI sobre los nuevos sistemas y metodologías de limpieza de pinturas a base de acrílicos. El taller incluyó conferencias en las que se presentaron nuevas investigaciones, tecnologías y avances prácticos desarrollados por los instructores del curso. El seminario, de cinco días, tuvo el privilegio de contar con especialistas del campo de la conservación de la talla del Dr. Tom Learner, científico principal del GCI, la Dra. Bronwyn Ormsby, conservadora de la Tate Gallery y Chris Stavroudis, conservador privado. Los objetivos del encuentro incluyeron la divulgación de los últimos resultados de la investigación científica y los desarrollos resultantes sobre este tipo de prácticas. Además de estimular el diálogo entre investigadores y conservadores, el workshop fomentó el desarrollo de habilidades de pensamiento crítico para capacitar a los participantes en el diseño de sistemas de limpieza específicos, de modo de trasladar la metodología de trabajo a sus propios laboratorios. Asimismo, también hubo actividades destinadas a aplicar y probar los distintos procedimientos, además de un espacio de discusión grupal en el que se evaluaron los materiales, la aplicabilidad y efectividad de las técnicas propuestas empleando tanto maquetas especialmente diseñadas por el GCI como obras de arte reales.

Cabe remarcar que las pinturas acrílicas son superficies muy delicadas, aún cuando secan y están muy envejecidas. La presencia de tratamientos que impliquen el uso de cualquier líquido puede alterar significativamente este tipo de obras y generar hinchazón, reblandecimiento y la consiguiente pérdida de pigmento. A su vez, debido a las propiedades de estas pinturas, la suciedad puede adherirse de manera tenaz a la superficie y el uso de tensioactivos, frecuentemente empleados en la limpieza de pinturas tradicionales, puede propiciar efectos negativos. Por todo ello es que la limpieza en las superficies pintadas con acrílicos exige siempre el mayor cuidado. Dada esta compleja dificultad, el desarrollo de talleres de formación especializada en el tema de limpieza se considera la forma más eficaz y directa de comenzar a cultivar las metodologías más apropiadas para problemas de remoción de suciedad. Uno de los principales objetivos del CAPS 18 en Buenos Aires fue reunir a expertos en el área de obras modernas y contem-

poráneas con el fin de compartir experiencias sobre este tema y evaluar los distintos abordajes, buscando además soluciones sostenibles.

Los participantes del coloquio, que convocó a profesionales del campo de la conservación provenientes de Colombia, Cuba, Uruguay, Chile, México y de distintos lugares de Argentina, fueron simultáneamente evaluadores del taller, investigadores y ensayistas de los sistemas de limpieza acuosa que preservan tanto la salud del operario como el medio ambiente. Indudablemente, el intercambio y las diversas actividades incentivaron un espacio de reflexión, brindando un marco de resolución de problemas que servirá como base para guiar futuras investigaciones sobre la limpieza de superficies pintadas con acrílicos.

EQUIPO RESPONSABLE TAREA Néstor Barrio, Damasia Gallegos, Fernando Marte, Marcos Tascon. **INSTRUCTORES GETTY CONSERVATION INSTITUTE** Tom Learner, Bronwyn Ormsby, Chris Stavroudis, Stephanie Auffret, Alexia Soldano. **PARTICIPANTES** Gabriela Baldomá, Claudia Barra, Mariana Bini, Mariana Buscaglia, Mariana Aurora Calderón Mejía, María Elisabet Carnero, Mercedes de las Carreras, Daniela Álvarez Fanego, Luciana Andrea Feld, Damasia Gallegos, Dolores González-Pondal, Ana María Morales, Carolina Andrea Morales, Boris Morejón, Luciana Murcia, Mónica Pérez, César Porras, Gabriella Siccardi, Marcos Tascon. **FOTOS** Mónica Pérez



- 1) Durante las prácticas
- 2) Aguas ajustadas
- 3) Bronwyn Ormsby durante las prácticas
- 4) Chris Stavroudis durante la presentación teórica
- 5) Durante las prácticas



DE IZQUIERDA A DERECHA. ARRIBA Carlos Gómez, Guillermo Baliña, Silvina Di Cristóforo, Florencia Carrera, Margarita Cerquetti, María Pardo, Néstor Barrio, Maximiliano Pérez, Juan Cetcovick, Rocío Boffo, Ana Morales, Sergio Medrano, Judith Fothy, Melina Febles, Noemí Mastrángelo, Florencia Castellá, Nora Altrudi, Lucio Burucúa, Claudia Crea, Mariana Bini, Sergio Redondo, Luciana Feld, Laura Malosetti Costa, Damasia Gallegos, Romina Gatti, Emilse Rusinoff.

FOTOGRAFÍA Sergio Redondo
DISEÑO Y EDICIÓN Comunicación EAYP_UNSAM
COMPILACIÓN Claudia Crea

IMAGEN TAPA
Detalle de Cleopatra (1940) de Gastón Jarry. Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.

IMAGEN CONTRATAPA
Trabajando en Bendición de las barcas de Quinquela Martín: Judith Fothy, Lara Bonvissuto, Melina Febles, Luciana Feld y Michelle Pereyra Casado. Escuela N° 9 de La Boca, CABA.



20 AÑOS
Centro TAREA
EAYP_UNSAM

