

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARTÍN
ESCUELA INTERDISCIPLINARIA DE ALTOS ESTUDIOS SOCIALES
Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano

Tesis de Maestría

**Hacia una construcción de la disciplina contemporánea de la
restauración de libros. Análisis de las prácticas de la
encuadernación y la restauración en Buenos Aires (1928-2014)**

Alumna: **Lic. Virginia Fernanda González**

Directora: Dra. Catalina Fara

Co-directora: Dra. Larisa Mantovani

Abril 2024

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
INTRODUCCIÓN	4
Estado del arte	7
Ejes de análisis	13
Metodología	23
Recorrido	24
CAPÍTULO 1. Figuras y espacios del oficio de la encuadernación de libros en la Argentina (1928-1950)	25
Ámbitos y prácticas de la enseñanza de la encuadernación	25
1. Prácticas y espacios de la enseñanza institucionalizada	27
2. Enseñanza en talleres privados	42
La bibliofilia	57
Mecanismos de difusión. Exposiciones	67
Conclusiones del capítulo	72
CAPÍTULO 2. Cambios de paradigma en la encuadernación y la restauración (1950-2000)	74
Establecimiento de redes	74
Mecanismos de difusión de la encuadernación a partir de 1950	80
Panorama de la restauración entre 1950 y 1990	82
1. Restauración artística	84
2. Restauración de libros	91
3. Ámbitos de enseñanza no formal de restauración	93
4. Instituciones dedicadas a la enseñanza de la restauración	96
Panorama de la encuadernación entre las décadas de 1950 y 1990	102
1. Enseñanza de la encuadernación en talleres privados. Segunda generación de maestros	104
2. Enseñanza de la encuadernación en talleres institucionalizados	106
Conclusiones del capítulo	111
CAPITULO 3. Separación de la encuadernación y la restauración	112
Panorama de la restauración patrimonial	114
La restauración de libros: prácticas y mecanismos de transmisión	117
La encuadernación artística (2000-2014)	119
La teorización de las prácticas	122
Espacios de educación formal para la restauración y la encuadernación	124
Espacios de educación no formal de encuadernación y restauración de libros	135
Conclusiones del capítulo	139
CONCLUSIONES GENERALES	141
REPOSITORIOS CONSULTADOS	143
BIBLIOGRAFÍA	144

AGRADECIMIENTOS

Este proceso que finalmente ha concluido se ha tornado realmente largo y por momentos agobiante, atravesado por varios directores, el trabajo, la familia y diversos problemas personales. Han sido realmente muchas las personas que han contribuido con el proceso de esta indagación. En primer lugar, quiero agradecer enormemente a mi querida directora de tesis Catalina Fara, quien ha sido mi guía, estímulo y sostén durante todo este proceso. También a Larisa Mantovani, co-directora de esta tesis e importantísima guía para poder finalizarla. No quiero dejar de reconocer la contención que ha significado para mí el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín en la figura de Silvia Dolinko y Cristiana Schettini.

Por otro lado, he debido molestar a un gran número de restauradores, encuadernadores o descendientes de ellos, con entrevistas, solicitud de materiales, imágenes, bibliografía y orientación. A ellos mi más sentido agradecimiento por tanta ayuda (por orden alfabético): Dina Adamoli, Silvia Borja, Estela Court, Alina Diaconu, Pedro Díaz, Marta Díaz de Cullulu, Juan Durán Bueno, Ercilia Gallusi, Silvio Goren, Oscar Maisterra, Osmar Magariño, Susana Medem, Cecilia Oviedo Bustos, Alba Pereiro, Carlos Quesada, Sol Rébora, Eduardo Tarrico.

Finalmente, a quienes padecieron mis cambios de humor, ansiedad y que han sido el apoyo y estímulo que necesitaba durante todo este proceso: mis queridos Luis Ambros, Gaspar Ambros, Benicio Ambros. Pero además a mis amigas que me leyeron y escucharon: Teresa Margaretic y Adriana Amante.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación intentará establecer relaciones, ver continuidades y diferencias entre la historia de la restauración de libros y la encuadernación artística, a la vez de proponer una definición para esta última, ya que se trata de un concepto problemático y que hasta el momento no ha sido delimitado adecuadamente.

Para ello buscaremos indagar los procesos, técnicas, métodos de enseñanza y lógicas de trabajo que se establecieron dentro de los talleres de encuadernación y de restauración de libros en Buenos Aires entre 1928 y 2014. Esta sección temporal corresponde en su punto inicial a la llegada de Juan Gullin, el primero de los denominados “pioneros”, una generación de encuadernadores que trajeron desde Europa nuevas maneras de relacionarse con el libro a través de las prácticas de taller. Esto sucede paralelamente a dos situaciones fundamentales para la disciplina y que harán virar los modos de pensarla: la Primera Exposición Nacional del Libro (en el Teatro Cervantes de Buenos Aires) y la creación de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos (SBA). Es así como se produce un quiebre de conocimientos a partir de los modos de construcción libraria incorporados por estos encuadernadores. Ejemplo de ello fueron los cambios de concepción en el objeto o su inédita manera de relacionarse con el ámbito artístico. Un lapso intermedio para destacar será el año 1974, cuando el encuadernador argentino de la Biblioteca Nacional, Mario Esgreli es nombrado en una nota del diario *La Nación* como “artista”, signo del reconocimiento de estas figuras de la encuadernación dentro del campo artístico. Por otra parte, un punto clave en esta indagación es la apertura de las carreras de restauración a nivel universitario, tanto en el ámbito público como privado: en los años 2000 el IUNA (Instituto Universitario Nacional de Artes) con la carrera de Licenciatura en Restauración de Bienes Patrimoniales y 2002 la UMSA (Universidad del Museo Social Argentino), con la Licenciatura de Restauración de Bienes Culturales, que provocaron el inicio de una profesionalización a nivel “científico” de los restauradores de libros y por tanto una disociación respecto de los encuadernadores artísticos. Como punto conclusivo tomaremos un episodio ocurrido en el año 2014, durante el “II Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas”, cuando se presentó una fuerte discusión entre encuadernadores y restauradores de libros, respecto a los modos de intervenir los objetos librarios, lo cual evidenció de manera explícita la escisión que se venía gestando entre ambas disciplinas.

Esto nos permitirá comprender la transformación de la disciplina de la restauración, pasando de la informalidad en las prácticas de enseñanza / aprendizaje, a las prácticas formales / pedagógicas de traspaso de conocimientos dentro de lo académico y científicista. Consideraremos para ello una red de encuadernadores y restauradores destacados, que nos permitirán delinear un mapa de las

diferentes disciplinas: tanto de la restauración de libros como de la encuadernación y la encuadernación artística.¹

En base al conocimiento previo y a lo relevado hasta el momento, se ha notado que la perspectiva que analizamos respecto de la escisión entre estas disciplinas, su vinculación con la ciencia y el arte, sumado las prácticas de enseñanza al interior del taller no han sido abordadas lo suficiente, por lo que nos proponemos explicar cómo se ha trabajado durante el siglo XX y qué pasa en la actualidad, de qué manera se hallaban vinculadas estas disciplinas y qué pasa hoy con esas relaciones. Buscamos entender entonces las transformaciones que se dieron dentro de la restauración de libros y la encuadernación, tanto desde la práctica, como desde la teoría. Para ello hicimos foco en sus actores principales, lo que nos ha posibilitado analizar sus herramientas de trabajo, ejemplos de su práctica profesional y métodos de enseñanza, que a la fecha tampoco han sido explorados en profundidad. El estudio se centró en la capital argentina, para indagar los modos de transmisión del conocimiento respecto del comportamiento profesional y tratando de dilucidar el porqué de la existencia de una amplia variedad de conductas técnicas entre encuadernadores y restauradores de libros. Esto permite comprender el punto de partida y las transformaciones que se evidencian en el presente de ambas disciplinas.

En este sentido hemos analizado la transmisión del conocimiento práctico dentro de los talleres de encuadernación en Buenos Aires durante el siglo XX. El origen de estos espacios se asocia a la aparición del códice en la Edad Media y que, a partir del siglo XIII, se vincula al accionar de los gremios y las lógicas de los oficios. La jerarquización (maestros, oficiales y aprendices) aún subyace en las prácticas actuales con algunas modificaciones. Teniendo esto presente, uno de los objetivos fue dilucidar la dinámica dentro de estos espacios para entender: ¿Por qué se mantuvieron prácticas de enseñanza en los talleres de encuadernación similares a las de la Edad Media en Buenos Aires hasta el comienzo del siglo XXI? ¿Mediante qué procesos se separaron, en el paso del siglo XX al XXI, las prácticas de encuadernación y restauración, que en un principio se encontraban unidas? ¿Por qué ciertas prácticas desaparecen y otras continúan vigentes a lo largo del siglo XX? ¿Qué continuidades y diferencias existen entre la encuadernación artística y la restauración de libros? ¿Qué influencia tuvo, para la definición de la encuadernación artística, la incorporación del libro como objeto de arte en los salones nacionales? En este contexto, ¿de qué modo fueron comprendidos los procesos de edición de libros y los modos de concebirlo desde su materialidad?

¹ Esta tesis se referirá a *encuadernadores* como aquellas personas que tienen por oficio unir mediante cosido o pegado y otras técnicas artesanales asociadas al proceso, bloques de texto que en su conjunto conforman un grupo homogéneo y secuenciado. En cambio, se referirá a *encuadernadores artísticos* cuando ese mismo proceso implique acciones decorativas y creativas que den como resultado productos embocados suntuosos y embellecidos por técnicas artísticas diversas.

La hipótesis que vertebra este trabajo es que los especialistas llegados a Buenos Aires a partir de la década de 1920 generaron cambios en los modos de enseñanza dentro de los talleres de encuadernación y restauración de libros, a partir de la incorporación de nuevos métodos y prácticas. Por otro lado, la incorporación del libro como objeto artístico en los salones nacionales y posteriormente exposiciones individuales, posibilitó allanar el camino a los encuadernadores para ser reconocidos como artistas.

En tanto, encuadernación y restauración de libros se escindieron como prácticas diferenciadas a fines del siglo XX, quedando conectadas por el objeto que les da sentido. Esto se debió a los cambios relacionados con el concepto de objeto libro, con la profesionalización de la disciplina de la restauración y con las diferentes maneras de entender el objeto librario desde cada perspectiva disciplinar. Además, es posible percibir la continuidad de ciertas prácticas de enseñanza/aprendizaje al interior del taller a lo largo del período abordado, las cuales son reflejo de concepciones paternalistas que no fueron superadas, en tanto se aplican determinadas normas de autoridad que han sido asignadas tradicionalmente a la figura masculina, a pesar de que la puja e interacción con otros campos (científico / artístico) ha motivado una mayor conciencia en cada procedimiento de aprendizaje e instrucción y por tanto su tránsito hacia el cambio.

Finalmente, respecto al campo de la edición, la hipótesis es que se produjeron modificaciones asociadas a la materialidad y a la producción, como dos caras contrapuestas: la búsqueda de embellecimiento y la velocidad en la producción tanto en los libros considerados “de lujo” (de tiradas limitadas) como de edición masiva. Esto provocó por un lado mayor conciencia de la objetualidad y “belleza” de estos libros y como contracara, una disminución en la calidad a causa de la búsqueda de rapidez en la ejecución.

La presente tesis tiene por tanto como objetivo analizar los procesos que operaron en la separación de las prácticas de restauración de libros y la encuadernación artística en Buenos Aires entre 1928 y 2014. Por otra parte, busca dilucidar cuáles han sido las lógicas de trabajo, prácticas y métodos de enseñanza en los espacios de formación de la encuadernación en el período propuesto. Finalmente, se pretende identificar las áreas de trabajo y objetivos de estudio que a lo largo del tiempo fueron delimitados y/o atendidos por la encuadernación y la restauración de manera diferenciada. Para ello buscaremos entender aquellas causas por las que a lo largo del siglo XX la encuadernación continuó siendo una práctica artesanal y la restauración comenzó un desarrollo hacia la profesionalización.

Pretendemos indagar asimismo en torno a las estructuras de enseñanza y la construcción de jerarquías de los integrantes de los talleres de restauración de libros a partir de un conjunto de casos seleccionados. Para ello buscaremos reconocer las prácticas y procedimientos de trabajo empleados en dichos talleres, para de este modo identificar las referencias teóricas y técnicas usadas por los

trabajadores de esos espacios. Finalmente, intentaremos demostrar por qué la encuadernación se relaciona con tareas artísticas y no científicas como en el caso de la restauración.

A lo largo del trabajo consideraremos al libro como un objeto cultural complejo, donde la dimensión lingüística y visual se complementan y se cargan de niveles de análisis entrelazados. A partir de ello, intentaremos mostrar la importancia de analizarlo a través de los modos en los que fue creado, intervenido y apropiado, según la disciplina que lo haya abordado, tanto desde la materialidad como desde su concepto. Para ello ha sido necesario ponderar la singularidad del libro como objeto y la relación que establece con el sujeto y otros objetos de su entorno a partir de su lugar en el mercado y en el ámbito simbólico.

Estado del arte

Para la presente indagación ha sido fundamental dividir la bibliografía relevada en tres ejes respecto al abordaje de los diversos problemas planteados:

- Las problemáticas asociadas a las diferencias de delimitación y definiciones de la encuadernación y la restauración.
- Las prácticas al interior de los talleres y la formalización de la enseñanza de la disciplina de la restauración
- El libro como objeto (producción, materialidad o consumo) y el libro como problema en su relación con la encuadernación y la restauración.

La bibliografía que se ocupa de la restauración artística y arquitectónica tanto en Europa como en Norteamérica es profusa, pero lamentablemente en el caso específico de los libros es escasa. Dicho panorama se torna aún más limitado en el caso particular de América del Sur. A pesar de que los inicios de la restauración del patrimonio bibliográfico como disciplina a nivel científico pueden situarse a finales del siglo XIX e inicios del XX, su consolidación empezó a tomar forma recién entre las décadas de 1970 y 1980. A partir de entonces aparecen los primeros manuales especializados que se expidieron sobre el establecimiento de las funciones, objetivos y métodos de esta disciplina, tanto en el ámbito extranjero como local (García Medina, 1997).

Debemos destacar que los distintos autores que se ocuparon de la historia de la restauración lo hicieron generalmente centrados en la obra artística; sin embargo, han permitido establecer la base de contextualización bibliográfica para nuestra indagación. En este sentido, recuperamos los análisis de la autora española María Dolores Ruíz de la Canal (1994) que presenta un panorama interesante sobre las diferencias intervencionistas comparadas entre España e Italia en el Renacimiento, bajo las figuras de Francisco Pacheco y Giorgio Vasari. Aquí la autora constata que la obra de arte tenía un sentido efímero en la vida, sin embargo, existía una postura activa de renovar

y copiar, lo que de alguna manera propiciaba la conservación y el cuidado, pero sólo en un sentido iconográfico, no en un sentido integral, es decir que lo que importaba era la preservación del contenido que el objeto portaba y no la autenticidad material que hoy sí se busca mantener. Esto permite trazar un posible camino de análisis sobre cómo se entendía al objeto artístico, las tendencias asociadas a las intervenciones en la restauración artística y por extensión la de restauración de libros. Por otra parte, interesa mencionar el análisis de Cesar Brandi (1963), un estudioso italiano considerado autor de cabecera para hacer referencia a la historia de la restauración de objetos muebles durante la década de 1990, tanto en Europa como en América y específicamente en Buenos Aires. Brandi define la restauración como “qualsiasi intervento volto a rimettere in efficienza un prodotto dell’attività umana”² (Brandi, 1963:33). La restauración para Brandi es el reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en busca de su transmisión en el futuro.

Esto es solo un ejemplo que permitirá trazar un croquis de tendencias bibliográficas, y por ende de propensiones de comportamientos y procedimientos técnicos de la restauración. Además, cabe destacar una obra que ha trabajado específicamente el análisis histórico de la restauración: *Historia de la conservación y restauración* de Ana María Macarrón Miguel (1995). Este libro presenta un panorama general de los movimientos de la disciplina en Europa, y hace un recorrido por las diferentes técnicas, observando los tipos de intervenciones y el surgimiento de la necesidad de incorporar dentro de la restauración de material bibliográfico a la química, la física y la biología, para abarcar más científicamente las necesidades de las obras y poder de este modo intervenirlas con criterios nuevos.

En cuanto a la historia específica de la restauración de libros, destacamos el libro *Teoría e historia de la conservación y restauración de documentos* de la española María Adelaida Allo Manero (1997). La autora historiza la disciplina desde la antigüedad hasta la actualidad en el ámbito europeo y americano indagando sobre los aspectos científicos, legales, epistemológicos e interdisciplinarios de la conservación y la restauración. Se entiende, de este modo, cómo interactúan los objetos culturales y artísticos en la sociedad, lo que a su vez modifica los modos de conservarlos y restaurarlos. Este trabajo constituye un gran aporte sobre la indagación histórica de la disciplina de la restauración, en la medida en que intenta definirla.

Ahora bien, en el campo argentino respecto de la encuadernación artística, debemos destacar que se trata de una disciplina que no ha sido diferenciada de la encuadernación por los autores que la tratan y consideramos necesaria su aclaración. Por otra parte, entendemos que las

² “Cualquier intervención para restablecer la eficacia de un producto de la actividad humana” (traducción de la autora).

publicaciones del “código” de EARA³ nos posibilita ver los movimientos de esta cuestión dentro de Buenos Aires, ya que en el ámbito local no existen otras referencias que podamos indagar en paralelo, para visualizar con quiénes ha dialogado y cómo desde la Asociación definen su objeto. A pesar de no ser de carácter académico, se trata de la primera publicación argentina dedicada a temas de encuadernación, restauración y encuadernación artística, la cual tuvo un claro impacto en la circulación de saberes asociados a la disciplina. Por otra parte, quienes escribían, tanto encuadernadores locales como extranjeros, eran referentes dentro del campo. Es por ello que consideramos fundamental recuperar el amplio corpus bibliográfico que ha generado y abordar al colectivo y sus particularidades. Además, estas publicaciones son una de las claves para entender por qué encuadernación y restauración se perfilaron como disciplinas escindidas hacia fines del siglo XX en Buenos Aires.

En lo que refiere a las teorías generales sobre restauración, es importante mencionar las dos corrientes que se han enfrentado durante el siglo XIX y que guiaron a los restauradores del siglo XX, pero no así a los encuadernadores, a quienes esas disyuntivas no les preocuparon. Entonces, una línea de análisis será la denominada “restauración estilística” que insistía sobre la intervención total, buscando devolver el esplendor perdido, influenciada por el pensamiento del arquitecto francés Eugène Viollet-Le-Duc (1814-1879). Su contracara, fue la “restauración romántica”, basada en el pensamiento del sociólogo y crítico londinense John Ruskin (1819-1900), que implicaba la no intervención y el respeto por la ruina, sin tocar el objeto deteriorado para rescatar la belleza dentro del deterioro extremo. Para Viollet-Le-Duc, restaurar (basándose en la obra arquitectónica) significaba recuperar la integridad original a partir de los fragmentos preexistentes, es decir, reconstruir enteramente aplicando el principio de la correlación de formas, llegando a una presunta unidad estilística o formal que debía prevalecer por encima de cualquier otra consideración. En cambio, Ruskin defendió la ruina, la pérdida irrenunciable, con un sentido fatalista la dimisión a cualquier tipo de restauración (Barrio, 2015; Montiel Álvarez, 2014).

La intervención y restauración de libros en Europa, y por herencia en Argentina, se inclinó durante las primeras décadas del siglo XX a la teoría leduciana, desplegando así todas las búsquedas para la recuperación material de los objetos, a fin de que pudiesen ostentar nuevamente su esplendor inicial. Sin embargo, a fines de la década de 1990 el avance de las prácticas de conservación preventiva provocó que las teorías de Ruskin de algún modo resurgieran, enarbolando la bandera de la “mínima intervención”. Esto generó un enfrentamiento entre ambas líneas, es decir estos dos extremos entre alta intervención sobre los objetos e intervención reducida, perfiló la separación de

³ Se trata de la Asociación de Encuadernadores de la República Argentina, que se formó en la década de 1980, de la cual nos ocuparemos más adelante.

la encuadernación y la restauración como ámbitos independientes, pero a su vez conectados (Allo Manero, 1997).

Por otra parte, nos interesa recuperar a Juan Corradini, que en la década de 1970 escribió una serie de cuadernillos dedicados a la restauración del patrimonio con una mirada totalmente interventiva, adhiriendo implícitamente a la teoría de Viollet-Le-Duc. Estos escritos mecanografiados daban explicaciones desde la base de la química y la física acerca de la conformación de los materiales, sus deterioros y diversas maneras de intervención de obras de arte. Esta publicación doméstica, circuló en los ámbitos de los museos de Buenos Aires, donde se desempeñaban quienes restauraban obras sobre papel (Goren, 2015). Siguiendo esta línea, respecto a los autores sudamericanos, nos interesa destacar en temas referentes a la restauración a quienes fueron protagonistas de estas teorizaciones en la década de 1990, como el restaurador argentino Domingo Tellechea quien editó una serie de cuadernillos denominados *Enciclopedia de la conservación y restauración* (1993). Allí, entre otros temas, trataba la restauración de papel y la encuadernación. En el caso de la restauración de encuadernaciones, brindaba generalidades acerca de intervenciones, y materiales, con recomendaciones como: “en el caso especial de la encuadernación restaurativa se prefiere el fijado por cosido sobre cinta hilera, por ser la técnica que ofrece mayor resistencia” (Tellechea, 1993:2). Si bien es una base teórica, nos permite entrever de qué manera era ejecutada la práctica de la disciplina, cómo se pensaba la materialidad y cuál era el nivel de intervención preferido.

En cuanto a las prácticas asociadas al trabajo en el taller, la bibliografía es bastante limitada, debido a que se trata de comportamientos relacionados con la empiria interna de funcionamiento de estos espacios. Recuperaremos entonces autores que las tocan de manera general como Alperi y Fernandez (2012), Andrade López (2004) y Arata (2009, 2012), que analizan estos espacios y dan un acercamiento a los modos de operar en estos lugares durante la segunda mitad del siglo XX. Si bien tanto el conocimiento técnico como el manual fueron por el mismo camino de crecimiento para la disciplina de la restauración, no fue de igual modo respecto del trayecto académico, ya que para su avance fueron fundamentales los espacios oficiales en distintas universidades como la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA) y el IUNA, actual Universidad Nacional de las Artes (UNA), o tecnicaturas como el ROA (Restauración de Obras de Arte, actualmente en UNA), o el Otto Krause (con la carrera técnica en conservación de papel en 1986).

En relación con el tercer corpus, respecto al libro como objeto (producción y materialidad) la bibliografía es extensa. En un largo proceso que inicia en el siglo XIX en Europa, se dieron cambios dentro de la producción de libros a partir de la incorporación de tecnologías modernas en los procesos de producción, donde la cultura impresa devino en una cultura gráfica (Twyman, 1994), lo que provocó un cambio en la concepción del objeto libro. Por otra parte, se dio una aceleración de

los tiempos de fabricación y circulación (Szir, 2017), que permitiría entre otras cosas el abaratamiento de costos (por la renovación en la producción seriada del libro, encuadernación, ilustración, tipografía y comercialización). Es así como los métodos de producción artesanal empezaron a ser sustituidos por una incipiente industrialización. Y si bien en el caso local para la década del cincuenta a través del Estado se buscaba fomentar la capacitación técnica, en el caso específico de las empresas gráficas sus obreros se sentían reemplazados por la mecanización (Bil, 2007:131). Como consecuencia de todo este proceso, en líneas generales se produjo una modificación que se dio no sólo de la mano de la producción del libro, sino sobre todo por la difusión de la prensa periódica. En este sentido, esa base técnica generó la obsolescencia de los conocimientos de los trabajadores, que propició un cambio donde la estructura de la vieja imprenta se desarmó para cambiar su fisonomía (Bil, 2007). Por todo esto la relación entre oferta y demanda se verá modificada, ya que tuvo lugar un incremento de ambas.

En los primeros años del siglo XX esta industria tuvo un gran desarrollo en Argentina, evidenciado por la expansión del mercado tanto interno como externo, acompañado por el desarrollo de la educación estatal. A partir de 1936 la inmigración española que significó la instalación de numerosos editores en nuestro país, marcó un *boom* en la producción editorial (De Diego, 2014). Los procesos de confección de libros, de producción manual primero y posteriormente industrial, incrementaron exponencialmente el trabajo de los talleres y por tanto la mano de obra empleada para estos fines. Pero también es cierto que los encuadernadores “de taller”, donde se solía trabajar aisladamente (algo que sucede aún hoy), lo hacían para bibliófilos y para encuadernar libros con altos valores -monetarios y simbólicos- dados por sus propietarios. Por tanto, la calidad estética buscada en el trabajo de estos espacios se hallaba alejada de los comerciales. En cuanto a la producción industrial, en estas primeras décadas del siglo XX, generalmente la misma empresa que imprimía y editaba también se dedicaba a la venta, como Emilio Coni, Jacobo Peuser y Guillermo Kraft (Gergich, 2015). Este tipo de “hacer” fue activado por una multiplicidad de factores: avance de leyes educativas, incremento de la actividad institucional, aumento de consumidores y acrecentamiento demográfico, que influyeron fuertemente para dar impulso a la producción impresa. Es entonces en este contexto que el sector gráfico fue dejando progresivamente de lado la práctica artesanal para pasar a modalidades de producción industrial a escala masiva. Con este proceso se multiplicaron los talleres gráficos y la cantidad de obreros empleados en ellos.

Así podemos ver dos líneas distintas: la de realización masiva -que irá modificando sus modos productivos, pero que en mayor o menor medida persistirá su concepción respecto del libro como objeto utilitario- y la de realización limitada, mucho más cuidada desde el punto de vista estético y/o material. En este último caso, aparecen dos situaciones influyentes en este proceso que posibilitaron su crecimiento y por consiguiente acentuaron esta diferenciación. Fueron por un lado el accionar de

determinadas figuras que contribuyeron a perfilar el concepto de libros únicos o artísticos, como los bibliófilos y su necesidad de obtener objetos librarios particulares. Y por otro lado una tímida presencia de libros apreciados por sus características artísticas, en ámbitos que anteriormente estaban dedicados solamente a “obras artísticas”, como salones nacionales y espacios de enseñanza de las artes (Díaz Redondo y González, 2016).

En este marco, las tensiones arte-artesanía-industria que se vislumbraron entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se vieron reflejadas en el mundo de las artes gráficas. Por un lado, en una fuerte reacción de los técnicos, quienes respondieron agrupándose para proteger el sector, lo cual derivó en una proyección y promoción de las artes gráficas. Este fue el caso del Instituto Argentino de Artes Gráficas, que fundado a comienzos del siglo XX sentó las bases para la creación de la primera escuela gratuita, dedicada a las artes gráficas en Argentina (Gergich, 2015). Por otro lado, esas innovaciones técnicas permitieron un giro en cuanto a materia de producción de libros. Como consecuencia de ello, a comienzos de la década de 1930, la industria gráfica se hallaba en una etapa de afianzamiento (Martínez Luna, 2016).

Recuperaremos también la lectura de la tesis doctoral de Mantovani (2021), quien analiza la presencia de la decoración de libros en los salones de Arte Decorativo de Argentina en la década de 1910. Nos interesa además la particularización que hace sobre la preferencia de los consumidores argentinos por los productos extranjeros frente a los nacionales y los esfuerzos por promover las industrias locales a través de las exposiciones. Además, Mantovani explora el papel de las exposiciones en la promoción de la cultura, las artes y la industria, así como la conexión entre las artes aplicadas y la identidad nacional; puntos que nos permitirán entender el panorama local respecto de las preferencias en el campo artístico y qué lugar tuvo la producción de libros allí. En esa misma línea, Pablo Fasce (2019) estudia el Salón Nacional de Bellas Artes entre 1918 y 1930, donde examina el premio otorgado a artistas extranjeros en ese Salón, considerando el reglamento y los ganadores del premio para comprender su propósito y su impacto en el desarrollo del arte nacional. Su exploración sobre los debates en torno al arte nacional y la dinámica del campo artístico nos permitirá entender la valoración del objeto artístico y por extensión al libro artístico en un primer momento.

En cuanto a los modos de entender los libros desde la perspectiva de su construcción (tanto editorial como material) en Argentina también es pertinente destacar *Libreros, Editores e impresores de Buenos Aires* de Domingo Buonocuore (1974), que trata la encuadernación de libros desde una perspectiva leducsiana; en contraposición con el libro de Saavedra Méndez del año 1945 sobre preceptos de restauración de antigüedades, donde se vislumbra un respeto mayor al sentido de “objeto antiguo”, y por ello se acerca más a las concepciones ruskinianas. Esta fue la primera obra de divulgación masiva editada en el país dedicada a aspectos específicos de conservación y restauración

de obras de arte, y la que más se difundió en los talleres de restauración. Presentaba recomendaciones asociadas a la conservación, descripciones de procedimientos restaurativos, pero lo más interesante es que advertía sobre la intervención desmedida (Saavedra, 1945: 46).

Finalmente, ahondaremos en el análisis de la concepción del libro y su incorporación al mundo del arte, para ello recuperaremos la propuesta de Rodríguez Giavarini (2021) que estudia un primer ejemplo de esta operación en el Salón Nacional de Bellas Artes de París de 1892, donde se presentaron 8 encuadernaciones artísticas realizadas por René Wiener. Otro artículo necesario de recuperar es el de Bonelli Zapata y Villanueva (2020) respecto a la Primera Exposición Nacional del Libro de 1928 en el Teatro Cervantes. Allí se analiza el evento y su relevancia en el desarrollo de la industria editorial y las artes gráficas en Argentina, donde se mostraron grabados y ediciones de lujo, destacando la importancia de la ilustración y las líneas artísticas en la producción de esos libros. Nos interesa su lectura ya que explora las tensiones entre los intereses comerciales y el valor artístico del libro. Además de mostrar cómo aquella exposición sirvió de foro para diversas opiniones y preocupaciones en torno al libro como objeto cultural.

Ejes de análisis

Se plantearán tres ejes de análisis, a partir de los cuales se propondrán abordajes teóricos y definiciones que permitirán examinar las diversas problemáticas que presenta nuestro objeto de estudio:

1. Encuadernación artística versus restauración de libros: diferencias disciplinares

Es necesario distinguir entre ambas disciplinas para poder incursionar adecuadamente en cada una de ellas a lo largo de esta tesis. Las definiciones de ambas fueron cambiando conforme el avance del siglo XX, además que dependiendo quien las proponga, también se modifica la percepción del objeto; es decir, no es lo mismo la definición de un libro hecha por un bibliófilo que por un encuadernador artístico o un restaurador de libros. Para dar una definición de la encuadernación artística en el contexto temporal en el cual estamos trabajando nos referiremos a cuatro autores argentinos (Alberto Donnis, Alberto Parada, Aldo Musarra y José Corderoy), quienes son considerados fuentes para esta indagación. Ellos proponen diferentes definiciones sobre encuadernación entre 1930-1970, lo que nos permitirá ver cómo se definía a sí mismo el campo en esa época, y como va virando su modo de percibirlo conforme avanzan las décadas.

En principio citaremos a Alberto Donnis, un reconocido encuadernador y docente de la Escuela Profesional N° 5 de Artes Decorativas Fernando Fader, hermano del artista Cayetano Donnis, quien se refiere al proceso de encuadernación de la siguiente manera: “La encuadernación

comprende un gran número de operaciones, y muchas de ellas constituyen toda una especialidad dentro del arte” (1936: 57). El artículo de referencia fue publicado en la revista *Arte y decoración*, editada por la asociación cooperadora del Fader. Si bien se trata de una publicación no académica, es importante traerla aquí porque nos permite entender la construcción de la disciplina en sus primeros momentos.

Diez años después el encuadernador Felipe Parada (quien en ese momento tenía el cargo de Maestro-jefe en el taller de encuadernación de la Penitenciaría Nacional) da una definición distinta, y se refiere a ella como “un arte”, que sirve para todos aquellos que quieran producir sus “propios libros”, con solidez y gracia, mediante la combinación de distintos materiales (1947:7). Es decir, en primer lugar, piensa al objeto desde una perspectiva artística, pero además propone que cualquier persona que lo intente, podría encuadernar a partir de sus indicaciones. A pesar de lo dicho aquí por el autor, entendemos (por ser parte de la disciplina) que esta práctica merece cierta destreza en el manejo de los materiales y necesita que se hayan transitado largamente estos procedimientos para poder ejecutarlos con “solidez y gracia”; por lo cual consideramos improbable lo que sugiere.

Por otra parte, Aldo Musarra, encuadernador de oficio de origen italiano, empezó a publicar para la editorial Hobby en 1936, pero además de publicaciones sobre encuadernación como *Manual para principiantes* (1946), *Para aprender encuadernación y sus aplicaciones diversas* (1946), *La encuadernación aplicada. Sugestiones para la fabricación de artículos de fantasía artística para aficionados adelantados y pequeños talleres* (1952), se ocupó de una amplia variedad de temáticas vinculadas a actividades prácticas (*Fabricación de Juguetes de Madera, Fabricación de artículos de Cotillón y Chascos, Cartonaje, Fabricación de Juguetes de Paño, Ventriloquia al Alcance de Todos*, entre otros). A partir de la diversidad de temáticas de las cuales se ocupó, no le fue posible ahondar en materia de encuadernación, es decir que cada una de estas actividades las trabajó superficialmente y no llegó a conocer en profundidad, comportamiento de materiales u optimización de procedimiento. Esto lo podemos confirmar a partir de sus recomendaciones sobre confección de artículos “emblocados” (*encuadernados*), compuestos por hojas, que vienen unidas por diversos procedimientos (1958:35). Allí sugiere entre otras cosas: encolar con papel de diario o practicar costuras con dos soportes, algo que en la práctica genera inconvenientes en la ejecución, ya que en el primer caso la tinta mancha los componentes, mientras que el segundo las tensiones que provocan los distintos materiales, ocasionan roturas en la manipulación. Por tanto, si hubiera tenido un conocimiento acabado en la materia, no lo habría recomendado.

Finalmente mencionaremos a José Corderoy, otro encuadernador de oficio, quien define la encuadernación como la unión de una cubierta protectora de volúmenes, donde existe una secuencia correcta de operaciones y donde cada encuadernación debe llevarse a cabo mediante una planificación, poniendo en juego la creatividad y la destreza manual (1973:10).

Cada uno de estos autores nos permiten visibilizar cómo se fue delimitando el campo en torno a la especificidad de la encuadernación, que oscila entre arte y artesanía. Aunque no se ocupan de los aspectos referentes a la formación, muestran que es importante el manejo y conocimiento de diversos materiales y técnicas. Incluso en las primeras secciones de sus libros existen apartados dedicados a las herramientas, donde podemos observar que se utilizaban instrumentos de otras disciplinas adaptados o confeccionados explícitamente:

Dobladora: puede ser de hueso, asta, material plástico; puede fabricarse con un listón de madera dura bien repasada con lija. Puede servir un mango de cepillo para dientes [...] Chanfla: cuchillo especial, sirve para rebajar cueros [...] Puede sustituirse con una simple trincheta de zapatero, la que cuesta mucho menos. Hay personas que con una simple hoja de afeitar llegan a trabajar perfectamente (Musarra, 1946:9)

Así, quienes se dedicaron a esta disciplina, debían confeccionar sus propias herramientas, adaptarlas o en su defecto importarlas (esto último muy costoso). Entendemos entonces que esta carencia de implementos limitó en algún punto el desarrollo de la disciplina en el ámbito nacional.

Por otra parte, podemos ver cómo hacia la década de 1970, la apreciación sobre encuadernación incorpora las definiciones anteriores y la complejiza, sumando conceptos como secuenciación, creatividad y destreza, es decir es un procedimiento manual seriado, pero que necesita del *expertise* e ingenio de quien lo ejecuta. No obstante, podemos entrever que en estas primeras décadas no estaba clara la distinción entre encuadernación y encuadernación artística, porque en el caso de Donnis, entrelaza conceptos tanto de uno como de otro campo, mientras que Parada, maneja nociones de “gracia”, que están haciendo referencia a la cercanía con los cánones académicos de belleza artística vigente, y deja en claro que el libro tiene un sentido estético. No pasa lo mismo con los otros dos autores, quienes décadas más tarde piensan al objeto como “atravesado por la funcionalidad” (Bovisio, 2002: 24) sin que medie un ideal de “belleza”. En este sentido, el trabajo del encuadernador oscila entre los campos artísticos y de artesanía. En el primer caso, lo pensamos como hacedor, por lo que no puede ser sustituido, ya que él tiene el panorama general y sistemático de la técnica, comprende la importancia de su función y puede darse cuenta de su sentido propio, pero por otro lado también se toca con el arte en tanto explora la forma, en el espacio, la materia y el tiempo (Focillon, 1934:75).

Algunos autores contemporáneos nos darán una definición actual de encuadernación, delimitada ya dentro del campo artístico, tomando el aspecto material como prioritario ya que “por su decoración, por su apariencia, por su técnica, la encuadernación enriquece a un libro, le da una nueva cara y transforma su personalidad, es el reflejo de una época, también la imagen de su creador

y de su poseedor” (Checa, 2003: 11). Asimismo, estas lecturas más actuales consideran más relevante al mercado porque “las encuadernaciones artísticas mantuvieron altas cotas de valor en el mercado del arte y se consolidaron como un objeto precioso” (Díaz Redondo, 2014:15). Aquí podemos ver cómo la encuadernación es considerada casi separada del libro, lo enriquece, pero a la vez es parte de él.

En síntesis, si bien dependerá de quién defina a la encuadernación, esta no transitó tantas modificaciones en su concepción a lo largo del siglo XX como sucedió con la restauración. Por tanto, en líneas generales podemos decir que, en el caso de la encuadernación, se trata de un proceso por el cual se unen una determinada cantidad de hojas o cuadernillos a través de uno de sus lados, ya sean de papel o materiales de similares características, formando de este modo un solo bloque o conjunto ligatorio, el cual puede ser consultado de manera secuencial. La encuadernación tiene dos objetivos principales desde su creación en el siglo VI: por un lado, proteger el contenido aglutinado y por el otro, darle coherencia correlativa a lo escrito.

La restauración, desde sus inicios, busca devolverle al libro características materiales similares a las que poseía originalmente, y que se perdieron o disminuyeron por el paso del tiempo y el uso, ya sea por degradación o destrucción. Debe tenerse en cuenta que el fin primordial de la disciplina es devolverle funcionalidad al objeto, además de que los cánones de belleza en relación con el objeto no son necesariamente prioritarios. Igualmente, aún en las décadas de 1940 a 1960 la restauración se encuentra dentro de un proceso de transformación por lo que (a diferencia de la definición de encuadernación) para poder delimitar la noción de restauración debemos acercarnos más a finales del siglo XX y principios del XXI.

Planteamos entonces varios puntos de vista, que nos permitirán tener una idea un poco más clara de este concepto. Desde el aspecto jurídico, la *Carta de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura de Italia* publicada en 1987, consigna en su artículo 2 a la restauración como: “cualquier intervención que, respetando los principios de la conservación y sobre la base de todo tipo de indagaciones cognoscitivas previas, se dirija a restituir al objeto, en los límites de lo posible, una relativa legibilidad y, donde sea necesario, el uso” (Ministerio de Bienes Culturales y Ambientales de Italia, 1947: 2). En otra línea más actual, autores como Ana Calvo explican que la restauración es una actividad enmarcada dentro de la conservación que “se ocupa de intervenir directamente sobre los objetos cuando los métodos preventivos no han sido suficientes para mantenerlos en buen estado” (2006:193). Asimismo, Javier Tacón Clavaín la define como “la intervención sobre los bienes culturales dañados o deteriorados, con el propósito de facilitar su comprensión, respetando hasta donde sea posible, su integridad histórica, estética y física” (2008: 17).

Entonces, según lo analizado hasta aquí, la restauración no tiene un procedimiento unificado acerca de cómo actuar frente a objetos que presentan deterioro y que nos permita delimitar el comportamiento de los técnicos. Se da lugar así a procedimientos diversos que se mueven en una nebulosa entre la intervención extrema y la no intervención. Además, se deben tener en cuenta concepciones relacionadas tanto con los quehaceres del arte, artesanía y oficio que hacen oscilar a la disciplina, entre criterios de artista (de intervención estética) y de mínima intervención, donde toma relevancia el tipo de materiales que se utilizan en su producción, los procedimientos empleados y los modos de conjugarlos. Porque como hemos dicho, utilidad y belleza artística son concepciones que en el caso de la restauración de libros cuesta enlazar y que por momentos se enfrentan, debido a que entran en juego una amplia cantidad de variables que limitan a quien lleva a cabo dicha tarea. Ahora bien, la oscilación de la práctica de la restauración entre ciencia y oficio y sin procedimientos unificados, nos lleva a precisar algunos conceptos. Así consideramos pertinente pensar a la ciencia como un hacer desde la conciencia que busca establecer determinados supuestos y en esa pesquisa demostrar principios, para a partir de ello definir la realidad en la cual nos movemos, en este sentido el hombre aprende en la medida en que su hacer se corresponde con aquello que le es exhortado (Heidegger, 1994:15). En relación con nuestro objeto de estudio, la ciencia es la interfaz que faculta para entender la esencia que da sentido a la técnica. Aquí entonces entran en simbiosis las concepciones arte/ artesanía/ científicidad, que nos permiten ver la complejidad en relación con los modos de entender los objetos patrimonializados y la manera de abordar esa materialidad. En esa línea el restaurador, no es solo aquel que lleva a cabo un procedimiento, sino que en el proceso revela una trama de relaciones de la materialidad y la esencia de los objetos que trata (cientificidad). Por otra parte, “técnica” no es solo el “nombre para hacer y saber de los artesanos, sino también lo que es para el arte más elevado y para las bellas artes. Es decir, pertenece al producir, es algo poético” (Heidegger, 1997:79). En este caso la técnica está unida al pensar, el conocer en el más amplio sentido, se trata de algo complejo, que no se percibe y se oculta en la praxis habitual con los objetos, que tiene una doble dimensión: como objeto y como fuerza transformadora de la naturaleza.

Por lo expuesto, el oficio es un hacer desde el pensar, un pensar relacionado con el arte, el descubrimiento y la técnica. Se trata de una cualificación social alcanzada por una persona al finalizar su proceso de aprendizaje metódico y completo (Arata, 2012:145). Entonces a partir de ello podemos dilucidar que, cada obra manual está atravesada por el pensar, lo cual nos permite acercarnos a la ciencia. Por ello ciencia y oficio se funden y confunden trasvasando sus propios sentidos para generar uno nuevo, el de la disciplina de la restauración: hacer y pensar los objetos desde la ciencia, pero con las manos como vehículo y atravesados por la técnica. En esta línea, Sennett (2008) plantea que los dedos implican una actividad de indagación no consciente, estimulando al cerebro de manera diferente al ojo, por tanto, favorece el proceso de pensar. Desde esta posición podríamos describir a

la restauración como una disciplina que estimula la actividad neuronal, lo cual a su vez posibilita los procesos creativos. No es solamente una técnica manual, que ejecuta movimientos mecanizados (en el sentido de repetitivos y automáticos, sin reflexión) sino que ciencia y oficio son fundamentales para su aplicación y desarrollo.

Considerando que a lo largo de los capítulos propuestos se trabajarán las definiciones en contexto (es decir a partir de los conocimientos propios del campo)⁴ en líneas generales diremos que la restauración es un proceso por el cual se le devuelven al libro características similares a las que hubiera tenido en su origen de creación (según el concepto leduciano), y que fueron perdidas o disminuidas por el paso del tiempo y el uso, ya sea por degradación o destrucción. Por ello, el proceso de restauración devuelve características similares a las que poseía originariamente el objeto, pero nunca las mismas, ya que el tiempo también aporta determinados valores y no podemos regresar al momento de su creación. Nos referimos por lo tanto a un procedimiento sobre los bienes culturales dañados o deteriorados, con el propósito de facilitar su comprensión, respetando dentro de lo posible, su integridad histórica, estética y física (Tacón Clavaín, 2009). Debemos considerar que esta es una definición dada en el siglo XXI y que conceptos como “integridad histórica” que hoy son fundamentales, no lo eran así en las primeras décadas del siglo XX.

2. Encuadernador/ restaurador

Aquí es necesario explicar las definiciones que tomaremos para cada una de las líneas disciplinares, tanto a partir de la bibliografía como desde la experiencia personal como encuadernadora/ restauradora, que sirven para establecer un punto de partida en la investigación:

Encuadernadores-restauradores: personas que tomaron contacto con alguna de las dos disciplinas y que, a través de la práctica ejercitada en talleres de maestros, fueron abarcando los dos aspectos relacionados con el mundo del libro, pero sin abocarse al perfeccionamiento teórico, dando como resultado personas de gran destreza manual que incorporan en sus prácticas elementos que dan indicios de concepciones restaurativas.

Encuadernadores artísticos: personas vinculadas generalmente a las escuelas de artes y oficios, a talleres de maestros o ambos, que se formaron a lo largo de muchos años de práctica (más de 6 años) que, teniendo aptitudes artísticas, han decidido dedicarse a la interpretación libre en la confección de libros, lo cual les ha dado un prestigio que les permitió moverse en ámbitos de coleccionistas y bibliófilos e interactuar en los circuitos del arte.

Restauradores: personas que se vincularon con la restauración y la encuadernación y que eligieron mantener la originalidad del objeto intervenido, respetando la materialidad, tratando de interferir lo

⁴ Estas definiciones entendidas desde mi formación de restauradora toman como base teórica las concepciones europeas de Allo Manero (1997) y Tacon Clavaín (2008).

menos posible en la lectura del objeto y que buscaron relacionarse con disciplinas como la conservación, restauración, la museología y las ciencias denominadas “duras” como: biología, química, física; incorporando nuevas tecnologías para la intervención de los objetos, que abre nuevas maneras de pensar el libro, pero que los aleja de las prácticas de los encuadernadores y los acerca a los científicos. En esto jugaron un papel importante las carreras terciarias, luego universitarias y finalmente los posgrados de restauración patrimonial.

3. El libro como objeto

Para el análisis del concepto de libro tanto desde una perspectiva “artística”, como de su naturaleza de objeto de uso masivo, se considerará como marco general la propuesta de Jean Baudrillard (2009) sobre el análisis del *objeto de arte* y su consumo, enfrentado al de *objeto cotidiano*, homogeneizado y ordinario. En el ámbito del coleccionismo, la encuadernación artística juega un rol destacado, ya que agrega al libro determinados valores y características “únicas”. Por ello, la encuadernación de taller al canalizar el “arte”, enfrenta el reto moderno de mercancía. En este sentido, su objetivo no es buscar el rescate de sus propios valores materiales, sino por el contrario pasa a ser un reflejo invertido de la condición capitalista.

Si bien no nos ocuparemos de la variante a nuestro objeto de estudio que es el denominado “libros de artista” en particular, la valoración diferenciada de los objetos que estos conceptos propiciaron permitirá indagar sobre los cambios en las prácticas de la producción de libros y la separación entre las disciplinas de encuadernación y restauración. En este sentido Pilar Parcerisas en su libro *Conceptualismos poéticos, políticos y periféricos* (2007), explica cómo la aparición de este nuevo tipo de libro arraigado a partir de la década de 1970 rompe con el concepto tradicional de libro ilustrado, basado en la combinación de texto e imagen, el cual venía siendo utilizado tanto por escritores como pintores desde fines del siglo XIX. La intención de estos nuevos objetos artísticos era romper con el espacio de las galerías y los galeristas, es decir, sacarlos del circuito establecido del comercio de arte. A partir de este momento se pudo divisar mucho más claramente la idea de objeto-libro, manipulado desde una concepción de lo artesanal, con mayores vínculos con el mundo del papel y la encuadernación. Lo que significa que se trataba de un libro único, más que múltiple o popular, idea que convivía con el concepto de libro de bibliófilo, categoría que en esa época correspondía a los libros que se editaban con artistas. También Giorgio Maffei, en su libro *¿Qué es un libro de artista?* (2015), plantea que el libro tiende a la idea de “libro objeto”, debido a que acentúa su estructura física y su dimensión escultórica. Por ello, para este autor este término va más allá: no se trata de un simple libro, se convierte en una obra de arte en sí misma. Los artistas utilizan los libros como medio de expresión y experimentación, empleando diversas técnicas y materiales para crear obras que trascienden las formas tradicionales del arte. Los libros de artista se desvían de la

estructura y función originales de los libros, convirtiéndose en espacios para la creatividad y la exploración artística. Como contracara, Marshall McLuhan (2017) explica que, como resultado del mercantilismo derivado de la imprenta, el libro perdió su pasión ya que su valor intrínseco es el valor que le asigna el mercado.

A su vez, cabe tener en cuenta otros dos aspectos del libro: los productivos y los interpretativos. En este sentido, Peter Sinnema (1998) considera a los objetos impresos como entidades físicas, materiales y visuales (incluyendo en ello los proyectos editoriales), donde la relación imagen y texto los torna productos culturales complejos, que a su vez suelen responder a diversas voluntades con prácticas discursivas singulares, en un entramado con otros discursos que emplean códigos múltiples expresivos, textuales y visuales. Por tanto, permite producir una combinación lingüística-visual, que genera significados que no pueden interpretarse a través del estudio aislado de palabras o imágenes. Este concepto nos servirá para entender cómo opera el objeto librario. Es por ello preciso considerar la dimensión social en cada uno de los aspectos productivos e interpretativos, que nos permitirá entender los eslabones en la cadena de intervención, lo cual afectará el sentido del texto y la imagen en su imbricada relación, ya que el proceso de producción se relaciona con las condiciones materiales y estas a su vez son signos que operan en la decodificación. Debemos considerar además el peso de los aspectos visuales en la aproximación a los objetos impresos (Szir, 2007: 26).

Es importante para el presente estudio atender al trabajo de Febvre y Martín (2005), quienes analizan las coyunturas de producción del libro y sus geografías de circulación. Conceptos que también retoma Roger Chartier cuando plantea la necesidad de abordar una relectura de la cultura impresa en relación con los usos sociales, al mostrar que el sentido de un texto depende de los “dispositivos propios de la materialidad de lo escrito” (Chartier, 2008:9).

En cuanto a la dimensión interpretativa, cabe enmarcarla dentro de la corriente del “giro pictorial” (Mitchell, 2009), para considerar al libro como un objeto que puede emitir múltiples señales, donde se da un complejo cruce entre: visualidad, aparatos, instituciones, cuerpos y discursos, que permite entender la intrincada actividad del espectador y la lectura, donde el placer visual es fundamental en esa interacción, en la cual se da un juego de jerarquías entre los diversos sentidos que hemos planteado. Es aquí donde la visualidad tiene el dominio y reordena. Es preciso para ello poder entender cómo esas formas específicas entre imágenes y visualidad contemporánea se articulan, dialogan y friccionan. El giro visual, por tanto, es un diálogo donde se entrelazan formas complejas, mediante lo cual se reposicionan conceptos como: representación, presencia y esencia (Martínez Luna, 2016).

Entonces, el libro es un objeto complejo donde tienen lugar relaciones entre la “cultura escrita” y la sociedad. Así este objeto, en tanto testimonio gráfico, permite una recepción visual del mensaje “estético- formal” (Petrucci,1999: 26). Por ello, podemos decir que contiene valores que podríamos denominar reales y que tienen relación directa con su materialidad -cueros, papeles de alta calidad y telas- Y esos valores que denominaremos como “incierto”, que tienen vinculación con la unicidad y la particularidad del libro, relacionada directamente con su productor, su prestigio y autoridad que haya adquirido dentro del ámbito en el cual se mueve. Teniendo en cuenta estos valores, se tomará el concepto de “intercambio”, para entender sobre las mediaciones que se han dado en el campo. En este sentido Chartier explica que existe una ambivalencia en la actividad editorial y el comercio del libro, donde se generan sus propias leyes, dándose una suerte de constreñimientos de las obras en circulación a partir de aquellos intereses que entran en juego. Esto nos permite ver lo contradictorio de los comportamientos en la historia de la mediación editorial, que la hizo ingresar en la historia económica (Chartier, 2000:181).

Por el contrario, en el mercado de arte el vendedor tiene el monopolio y el precio de la obra (el cual es el resultado de la escasez y la unicidad), además de existir un número limitado de compradores y la presencia de valores particulares asociados a este tipo de objetos (Moulin, 1992: 17). Como puede verse, el mercado de arte y de manera similar el del libro (para coleccionistas y bibliófilos), es un ámbito de difícil categorización, complejo y donde intervienen valores que no son medibles fácilmente y donde existe en una zona de incertidumbre pendiente de la jerarquía de valores estéticos en interacción con valores materiales. Por lo tanto el análisis del libro en el mercado se torna sesgado en algún punto, ya que depende de variables de cierta incertidumbre y no sistematizadas.

4. Espacios, sujetos y prácticas

Finalmente cabe mencionar cuestiones relacionadas con las prácticas, saberes y su transmisión en esta primera mitad del siglo XX dentro de los talleres de maestros de encuadernación. Proponemos entonces reflexionar sobre los procesos de enseñanza que se desarrollan en estos ámbitos. Para ello apoyaremos nuestro análisis en la teoría de Richard Sennett quien plantea que dentro de los talleres las instrucciones escritas pierden fuerza frente al uso de las palabras, la confrontación y las instrucciones expresivas. Esto permite destacar que, en el taller, cada vez que algo resulta difícil para el aprendiz, este puede recurrir rápidamente al maestro, mientras que, con la palabra escrita, sólo podría discutir consigo mismo (Sennett, 2008:101). Así el conocimiento está basado en la experiencia, por tanto, es la primera enseñanza y constituye una fuente inagotable de informaciones nuevas, y es a partir de esa base que se desarrolla la concatenación de todos los posteriores aprendizajes. Por lo que aquella experiencia, de algún modo rechaza las lógicas creadas por la industrialización bajo

relaciones de producción dominantes. Lo que según Adorno sería un “canon negativo”, en tanto reniega en la experiencia y en la técnica (Adorno, 2004: 71).

En cuanto a la transmisión de conocimiento práctico en nuestro país, podemos decir que era irregular en un principio y que se fue modificando a partir del establecimiento de las primeras escuelas normales en el segundo tercio del siglo XIX, lo que llevó a una sistematización e institucionalización de la enseñanza fáctica. Aunque esto no limitó la continuidad informal de ciertas prácticas en espacios privados como los talleres. Para entender un poco más sobre las prácticas, es necesario atender a la diferenciación y escisión de dos figuras clave: el artista y el artesano. Aquí necesitamos retrotraernos un poco y revisar el surgimiento de la figura del artista en el Renacimiento, la cual se dio a partir de la comunidad de artesanos, que buscaban liberarse de las ataduras de los gremios (Wittkower, 1995). Pero además se pone en evidencia aquí el individualismo que esas particulares figuras mostraron, lo cual favoreció el fin de la protección del artesanado tardomedieval. Por tanto, a partir de ello, los artistas empezaron a ser considerados en una escala social de mayor autonomía que los artesanos, debido principalmente a que el artista aspiraba a la originalidad, “rasgo distintivo de individuos únicos” (Sennett, 2008:37). Es tal vez ese sentido el que aún hoy delimita nuestro pensamiento respecto de arte-artesanía, en tanto arte es un trabajo único y distintivo, mientras que artesanía es una práctica anónima y continuada.

Si analizamos los conceptos de Sante Babolin (2005) y Paz (1997), vemos una diferencia en sus teorizaciones. En el primer caso, se reconoce en el artesanado una capacidad técnica expresiva y una intención de responder a determinadas exigencias, mientras que en el artista se da una intuición de lo ideal y no utilitario. El segundo explica que la artesanía se mueve en el continuo vaivén entre belleza y utilidad, que le permite generar simultáneamente el placer, fundamentado en la necesidad que tenemos de recrearnos, y la funcionalidad, que es parte indisoluble de su concepción simbólica. En este caso nos hallamos más cercanos a la definición dada por Paz, en tanto artesanía oscila belleza y utilidad, lo cual la acerca al arte a pesar de ser una actividad interesada.

Ahora bien, ¿qué pasa con los coleccionistas y bibliófilos en Argentina en este juego de conceptos? Ellos dan a los encuadernadores sus libros para embellecerlos y para identificarse de algún modo con ellos, con una noción de belleza desde parámetros kantianos; por eso buscan que sus libros se acerquen en su apariencia a los libros europeos, encuadernados por reconocidos especialistas dedicados a la disciplina. Frente a esto, es preciso analizar por un lado el concepto de “buen gusto” (Bourdieu, 1990), donde un determinado grupo se siente capaz de diferenciarse del resto a partir de los bienes materiales a los cuales se asocia y a los que les asigna un determinado valor simbólico y estético. Esto lleva al concepto de “productos estéticos” (Bovisio, 2002), a los cuales se les atribuyen determinadas propiedades que dependen directamente de los cánones de belleza que estos sujetos manejan, y a partir de los cuales se generan determinadas jerarquías. Es necesario

ser conscientes de que estos parámetros se establecen desde un paradigma basado en cánones europeizantes, donde la burguesía ilustrada se destaca por diferencias en las lógicas que rigen la cotización y la valoración estética, en tanto lo bello y noble se hallan asociados.

A partir del concepto de “buen gusto jerarquizante” intentamos comprender la necesidad que tienen los bibliófilos de buscar elementos de distinción, diferenciación y singularidad, que les permitan crear una identificación dentro del grupo social en el cual se hallan insertos. Así, en el contexto argentino de comienzos del siglo XX, aquellos encuadernadores que tuvieran mayor manejo de esos productos estéticos, en el sentido de destreza y cercanía a los cánones académicos europeos de ese momento, se hallaban más próximos a la categoría de “artistas”.

Metodología

El abordaje de nuestro objeto de estudio se basó en un trabajo cualitativo, mediante estudio de casos. Esto fue posible a través de entrevistas directas a los principales actores en los procesos de aprendizaje y enseñanza de las técnicas restaurativas que fueron discípulos de los denominados “pioneros” entre las décadas de 1970 y 1990. Esta decisión se ha debido principalmente a que esta disciplina ha dejado muy escasos registros escritos, por lo que esta metodología fue fundamental. Incluso varios de los entrevistados hoy se encuentran fallecidos, por lo que este trabajo será una herramienta valiosa para futuras indagaciones. Asimismo, el análisis de los objetos restaurados por ellos mismos permitió identificar los materiales y técnicas empleados de forma directa. También se ha recurrido a la búsqueda de material hemerográfico y bibliográfico en los que se han basado para su formación; además del rastreo y estudio de documentos y registros, tanto públicos como privados. Para poder estudiar los talleres mencionados, primero se realizó una indagación de fuentes primarias (expedientes administrativos institucionales, memorias, programas de estudio y libros técnicos), donde se encuentra la base de la creación de talleres de encuadernación a nivel académico, y donde fue posible observar los procesos de aprendizaje. Luego se diseñaron las entrevistas a familiares y discípulos de los maestros europeos que trabajaron en Buenos Aires. Las entrevistas, que fueron realizadas en su mayoría de manera presencial entre los años 2015 y 2020, tuvieron en cuenta tres ejes temáticos: cómo fue la transmisión del conocimiento, el uso y apropiación de los espacios dentro de los talleres y el cambio en el concepto de objeto- libro.

Se ha decidido analizar por cada capítulo no más de cuatro casos que se han considerado como paradigmáticos, para plantear un panorama general respecto de las similitudes y diferencias en el desarrollo de una misma técnica de trabajo y enseñanza en diferentes personas.

Respecto de los repositorios de los cuales nos nutrimos para llevar adelante esta investigación fueron fundamentales, la Biblioteca Nacional (BN) y la Biblioteca del Congreso, bibliotecas particulares de los encuadernadores, repositorios públicos como el Museo Mitre o el Museo Sarmiento (ya que cuentan con material restaurado y reencuadernado, de algunos de los entrevistados). Asimismo, se ha recurrido a la consulta en librerías anticuarias, ya que los libreros trabajan con restauradores y encuadernadores, quienes le permiten elevar el costo de los libros para la venta.

Recorrido

En el capítulo 1 se analiza brevemente el trayecto histórico dentro de los espacios de los talleres de encuadernación tanto a nivel privado como en las escuelas de Artes y Oficios, entre las primeras décadas del siglo XX y los años 50. Se analiza el impacto que tuvo la llegada de tres extranjeros: Juan Gullin, Juliene Lepretre y Varinka Diaconú, considerados “pioneros” para el crecimiento de la disciplina en el país.

En el capítulo 2 se indagan diversos casos dentro de un conjunto de encuadernadores y restauradores argentinos, quienes trabajaron durante la segunda mitad del siglo XX, para estudiar su impacto en la conformación y cambios en la disciplina a nivel de transmisión del conocimiento práctico.

Finalmente, en el capítulo 3 se estudian los distintos espacios y especialistas dedicados a la encuadernación y la restauración, tanto a nivel privado como académico desde 1990 hasta 2014. Se analizan las causas de la separación de las prácticas de la encuadernación y la restauración junto con sus consecuencias.

CAPÍTULO 1

FIGURAS Y ESPACIOS DEL OFICIO DE LA ENCUADERNACIÓN DE LIBROS EN LA ARGENTINA (1928-1950)

En este capítulo se analizará brevemente el trayecto histórico de las prácticas dentro de los espacios de los talleres de encuadernación tanto a nivel privado como en las escuelas de Artes y Oficios, en el contexto del viraje y crecimiento de la disciplina en el país -y su intersección con ciertas prácticas artísticas-, a partir de dos hitos fundamentales: la Primera Exposición Nacional del Libro (en el Teatro Cervantes de Buenos Aires) y la creación de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos (SBA), ambas en 1928. En este contexto, la llegada a nuestro país de tres pioneros extranjeros vinculados a la encuadernación dinamizó e hizo crecer la disciplina. El primero de ellos por orden de llegada a Buenos Aires fue el italiano Juan Gullin (1908-2000), luego el francés Julien Lepretre (1907-1986) y finalmente la rumana Varinka Diaconú (1913-1998). Estos tres especialistas fueron entre 1928 y 1949 los extranjeros más conocidos dentro de la encuadernación artística, que se propusieron enseñar el oficio y aportaron sus técnicas europeas al conocimiento local. Pero también estaban los especialistas argentinos, quienes habían sido discípulos de las escuelas de Artes y Oficios, entre los cuales solo unos pocos como Mario Esgrelli (1910- 1975) o Matilde Cappelletti (1927-1998), podrían ser apadrinados por algún coleccionista para capacitarse en el exterior y traer los avances de la disciplina al país. Estos encuadernadores, europeos y argentinos se dedicaban exclusivamente a trabajar para particulares, principalmente para bibliófilos, a quienes les interesaba en primera medida la estética libraria morfológica y estilística. Durante esta coyuntura se incorporaron modificaciones a la concepción del objeto libro y a las prácticas de su confección, que venían desarrollándose sin grandes cambios desde finales del siglo XIX.

Ámbitos y prácticas de enseñanza de la encuadernación

En la construcción de libros existen determinados mecanismos y procesos, que pueden ser visualizados al analizar las huellas que han dejado en el mismo objeto las prácticas de taller y los hábitos del oficio (como pueden ser, incorporación de guardas y hojas de respeto o aserrado de cantos) (Chartier, 2015:42). Por lo tanto, como punto de partida, es necesario mencionar los dos núcleos respecto de la enseñanza de la encuadernación: la que se desarrolla de manera “formal” o “institucional” y la que se imparte en espacios “informales o privados”, ya que se dan ciertas diferencias entre ellos. En los espacios de enseñanza pública la sistematización de los procedimientos es fundamental, esto significa que cada uno de los pasos necesarios para la confección de un libro, están estandarizados: primero el cosido de cuadernillos, luego el armado de cabezadas,

posteriormente enlomado, cajo, armado de tapas y como fase final unión de las partes. En los espacios privados, la enseñanza se da en base a un determinado “objeto libro”, con características particulares (o únicas) y de interés para el estudiante, que tiene diversas peculiaridades y donde los pasos no necesariamente siguen un orden estandarizado, sino por el contrario dependen tanto de esas particularidades como de las patologías del ejemplar en cuestión. Ahora bien, a pesar de que la enseñanza pública, tiene determinados programas de educación general y donde existe un tiempo establecido, es decir se empieza, avanza y termina, y donde el conocimiento no es únicamente el del taller; podemos decir que se da una prevalencia de ciertas prácticas en ambos espacios que pueden remontarse al medioevo, donde el maestro hacía y el aprendiz⁵ miraba, y sólo luego de determinado tiempo (en 4 o 5 años uno y 7 a 10 años el otro) podría comenzar a “hacer”.

El trabajo en los espacios dedicados a la encuadernación desde el medioevo europeo (**fig.1**), al igual que en otros talleres, presentaba lógicas en el desarrollo de la labor interna de manera jerarquizada. Este legado continuó por varios siglos y traspasó las fronteras oceánicas junto con el conquistador. La gradación laboral se regulaba a través de la figura de los gremios, los cuales sobrevivieron hasta la Revolución Industrial, pero con las estrictas normas que se implementaron en esta época, hicieron que languidecieran y poco a poco fueran desapareciendo, dejando un rastro subyacente, que fue la estructura interna del trabajo en los talleres, la cual nos interesa rescatar para esta tesis. Aquí es necesario analizar las condiciones de trabajo y jerarquías, partiendo desde los aprendices, oficiales y finalmente maestros, donde las condiciones del adiestramiento eran explicitadas en un contrato realizado entre los dueños del taller y los padres del aprendiz, estipulando el tiempo de formación y las condiciones en que se realizaría (Febvre y Martín, 2015: 144). Asimismo, en los talleres de impresores, se evidencia que las lógicas laborales propias de los espacios de encuadernación anteriores a la cultura impresa fueron trasladadas a las prácticas más tecnificadas, lo que permitió que esta praxis persistiera con ciertas modificaciones hasta nuestros días. En ese sentido Petrucci destaca que es en el ámbito de los procesos materiales, donde los nuevos productores se esforzaron por imitar al libro manuscrito, a pesar de que los ambientes, las técnicas y los modos de producción eran totalmente nuevos, conllevó a una contradicción de fondo: aquella ausencia de cambio en el producto se combinó de los nuevos métodos de producción, lo cual propició una “paradójica combinación”, la de continuidad aparente y cambio radical (Petrucci, 1999: 131).

⁵ Noción que según Arata hunde sus raíces mucho más atrás que la noción de alumno, cuando educar se hallaba aún asociado a evangelizar (Arata, 2012:145).



Figura 1. Taller de encuadernación. Grabado publicado en la *Enciclopedia* de Diderot, 1751

En el siglo XIX ocurre uno de los procesos históricos más relevantes respecto de los antecedentes en el desarrollo del presente trabajo: la consolidación de la industrialización en el ámbito editorial. Se dio un cambio simultáneo entre oferta y demanda, esto es, la oferta incorporó un abaratamiento de costos, gracias a la renovación en los materiales, mecanismos y tecnologías de producción del libro (encuadernación, ilustración, tipografía, papel) y consecuentemente la demanda se vio incrementada. Así los métodos artesanales empezaron a ser sustituidos por una incipiente industrialización. Una gran modificación que se produjo no sólo en la producción del libro, sino sobre todo en el crecimiento de la prensa periódica, en un largo proceso que continuó hasta las primeras décadas del siglo XX. Se dejó atrás el “antiguo régimen” que, en términos de realización y consumo de libros, significó la disolución gremial medieval (Martínez Martín, 2001:11). Sin embargo, a pesar de que desarrollaron grandes cambios en torno a la elaboración industrial del libro, respecto de las dinámicas internas en los talleres, se continúa sin muchos cambios en los procesos de trabajo.

1. Prácticas y espacios de enseñanza institucionalizada

En el caso local, fue importante la figura de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), quien siendo Ministro de Instrucción Pública, en su informe sobre educación del año 1882, detalló las actividades de las Bibliotecas Populares de la Provincia de Buenos Aires vinculadas a escuelas públicas. Allí mencionó entre otras a la Biblioteca de San Fernando haciendo referencia a las tareas de encuadernación y restauración de libros que se llevaban a cabo: “la biblioteca ha recibido desde su instalación el 28 de enero de 1874, 7315 volúmenes, pero habiéndose encuadernados varios en un solo tomo, han quedado existentes 6540, de los que 4142 a la rústica” (Sarmiento, 1900: 399). Consideramos esta cita fundamental, ya que aquí Sarmiento no solo brindó pautas acerca de la práctica de la encuadernación a fines del siglo XIX en las bibliotecas populares, sino que además

muestra las prácticas ligatorias,⁶ que sólo atendían a una metodología de encuadernación en “rústica”. Lo que se observa aquí es que no se consideraba la estructura del libro y su encuadernación original y que arbitrariamente se encuadernaban varios tomos juntos sin ningún tipo de justificación aparente, situación que se replicó durante las primeras décadas del siglo XX. Líneas más adelante Sarmiento contaba que el taller de encuadernación se encontraba ligado a aquella biblioteca y que había sido abierto en septiembre de 1877, sólo tres años después de inaugurada esta última, y que se regía por un reglamento coordinado por el intendente de esa biblioteca. Allí mismo empleaban y educaban a seis niños pobres de la localidad, quienes, en esos años ya habían encuadernado más de 1600 libros.

Podemos apreciar que la enseñanza ligada a las prácticas restaurativas de libros, en espacios públicos se estaba llevando adelante ya desde el último cuarto del siglo XIX, y que los niños en edad escolar eran empleados para ello. Justamente por ello las encuadernaciones debían ser en rústica, un procedimiento simple, en relación con otros tipos de encuadernación más complejos como el francés, que también era muy utilizado en ese periodo, donde los procedimientos tenían otra complejidad como, la incorporación de tapas duras, el uso del cajo, nervios o cueros.

Dado este contexto, cabe destacar que desde la década de 1850 hubo un cambio profundo con el establecimiento progresivo e institucionalizado de la enseñanza de los oficios, a partir de la aparición de las Escuelas de Artes y Oficios. Una figura clave fue el Ingeniero Otto Krause, primer director en el año 1897 del Departamento Industrial, contiguo a la Escuela Nacional de Comercio de Buenos Aires, quien posteriormente fue nombrado director de la Escuela Complementaria para aprendices y oficios, adyacente a la Escuela Industrial de la Nación.⁷ Sin embargo, Krause estaba interesado en la formación de técnicos, más que en la instrucción de maestros de oficios.

En la década de 1910 tuvo lugar un otro cambio que fue el establecimiento progresivo e institucionalizado de la enseñanza de los oficios, a través de la creación sistemática de las Escuelas de Artes y Oficios (decreto del 1 de diciembre de 1909, durante la presidencia de José Figueroa Alcorta). La importancia de estas escuelas estaba marcada por la gran cantidad que se abrió entre 1911 y 1930 (cuarenta en total). Esto nos permitió destacar el entramado conformado entre la transmisión del conocimiento en los espacios privados de los talleres de maestros encuadernadores y la institucionalización y estandarización de la educación práctica.

Debemos tener en cuenta que, si bien existían similitudes en los comportamientos y prácticas en relación con el traspaso de conocimiento fáctico, la estructuración de los espacios

⁶ Es decir, prácticas asociadas a la encuadernación.

⁷ Actualmente Escuela Técnica N°1 Otto Krause, se trata de un colegio secundario con orientación técnica con seis orientaciones (electrónica, electricidad, construcciones, mecánica, química y computación). Dentro de su oferta académica, existe en el turno vespertino una carrera especializada en la restauración de libros y documentos creada en los años ochenta del siglo XX.

institucionalizados permitió que se dieran comportamientos algo más democratizados. En todo este proceso de enseñanza y aprendizaje, la aplicación de metodologías de raíz didáctica se fue incorporando poco a poco y, fueron transversales a las lógicas del traspaso de conocimiento dentro de los talleres, ya que los actores de ambos espacios muchas veces eran los mismos (Sprengelburd, 2012).

1.1. Escuelas de artes y oficios

Las escuelas de artes y oficios en principio estuvieron alineadas con el movimiento *Arts & Crafts*, que inició su actividad en la década de los 80 del siglo XIX en Inglaterra, cuyo mayor exponente fue William Morris. Su principal objetivo estaba orientado a impulsar el desarrollo de la producción artesanal, presentándose como una resistencia frente a la creciente industrialización. Morris, quien compartía muchos de los postulados de John Ruskin, hizo hincapié en el rol central que debían cumplir los artistas y obreros en este movimiento, cuya destreza se mostraba principalmente en la arquitectura y las artes decorativas (Mantovani, 2016). Su interés estaba centrado en que el obrero de fines del siglo XIX fuera un artista, con una intención de fusionar los conceptos de utilitarismo y goce estético, en una misma síntesis objetual-conceptual. Pero lejos de fusionarlos, la mano artesanal fomentada a partir de esta concepción tornó excesivos e inalcanzables los costos del objeto final para las clases trabajadoras, por lo que terminó volviéndose un producto exclusivo, más cercano al arte de élite. En este punto es clave la relación que se establece entre artista-mercado y artesano-mercado. En el primer caso, si bien existen diversos niveles valorativos respecto del arte en relación con el mercado, actualmente las obras de arte tienden a ser consideradas mercancías, a pesar de que existen fases muy distintas a la producción de artículos comercializables. En cambio, en el segundo caso, la relación es mucho más clara ya que el productor ofrece su propia obra para la venta (Williams, 1994).

En el ámbito de la encuadernación, estas relaciones artista-mercado y artesano-mercado son muy similares, no solo en el ámbito europeo sino también en el americano. Un ejemplo de ello son los libros de tiradas limitadas y de alta calidad que publicaban editoriales como Peuser para las cuales contrataban encuadernadores artísticos, como fue el caso de Julien Lepretre (que analizaremos más adelante).

En nuestro país en la segunda mitad del siglo XIX, si bien comenzaba a organizarse el sistema industrial, seguían subsistiendo las pautas de trabajo artesanal, manejadas por la rigurosa estructura jerárquica de los oficios (Sábato y Romero, 1992:59), donde la enseñanza estaba dada en el ámbito interno de los talleres (Arata, 2009:7). Debido a que se trataba de prácticas y procedimientos transmitidos de manera oral, la reconstrucción de estos espacios se debe mayoritariamente al aporte de discípulos y sus recuerdos. Los alumnos priorizan el ejercicio manual y la práctica a la toma de

apuntes, por lo que no contamos con informes o escritos referidos al tema estudiado aquí. En este sentido es importante, explicar lo que plantea Thompson (1989) respecto a que el mejor entramado sociológico engrazado, puede darnos una muestra pura, del mismo modo que no nos puede dar una de la deferencia o del amor, es por ello plantea que la relación debe estar siempre encarnada en gente real y en un contexto real. Por eso consideramos fundamentales los testimonios de quienes han sido parte de estos talleres de encuadernación, que nos permiten entender sus comportamientos, concepciones y objetivos, a pesar de no tener en todos los casos documentos primarios que los contrasten. Entendemos que son sesgados, pero a pesar de ello, los cernimos para poder así recabar la información que es útil en nuestra indagación, mostrando similitudes en los comportamientos, que nos permitan establecer un patrón desde la microhistoria.

Nos centraremos a continuación en las escuelas de artes y oficios que se ocuparon de enseñar encuadernación de taller de manera institucionalizada. Para ello, hemos decidido basarnos en cuatro ejemplos, que a nuestro entender son los más destacados, por su volumen de producción e influencia, ya que actualmente son considerados referentes dentro de la disciplina. Tomaremos dos organizaciones laicas: la escuela Raggio y la Maipú, y dos religiosas: Divino Rostro y San Pio IX, que analizaremos cronológicamente. En estas escuelas de formación técnica y artesanal no se piensan estas dimensiones en sentido heideggeriano, es decir, atendiendo tanto la dimensión pragmática, como la del objeto producido. Por lo tanto, la cantidad de horas dedicadas a taller eran exponencialmente mayores que aquellas dedicadas a las materias de pensamiento abstracto, ya que el objetivo era la formación de mano de obra para la incipiente industria nacional. En este sentido, las profesiones se desarrollan en función de sus interrelaciones, lo cual implica pensar en el modo en que cada una controla sus conocimientos y habilidades; en el caso de las ocupaciones artesanales el control pasa por enfocarse en la técnica, mientras que, en las otras profesiones se encuentran vinculadas al conocimiento abstracto (Abbott, 1988:11). A partir de ello podemos entender por qué la disciplina de la encuadernación está fuertemente vinculada a la artesanía.

Colegio Pio IX de artes y oficios

El Colegio Pio IX estaba asociado a la orden religiosa de los Salesianos,⁸ quienes llegaron a Buenos Aires en 1875. La instauración de esta orden en nuestro país tenía como objetivo generar un ámbito educativo y a la vez religioso, donde la actividad pudiera ser abordada desde distintos aspectos, inculcando la voluntad de trabajo, la frecuencia sacramental, incluyendo además una serie de hábitos para el comportamiento cotidiano, tomando como base la enseñanza de oficios. A ellos se les debe el establecimiento de la primera escuela de Artes y Oficios en Buenos Aires, de la mano del clérigo

⁸ La Pía Sociedad de San Francisco de Sales fue fundada en 1859 por un grupo de sacerdotes bajo la dirección de Don Bosco y aprobada por el Papa Pío IX en 1864.

Don Juan Cagliero, en la esquina Tacuarí y San Juan en 1878 (**fig.2**). Un año después fue trasladada a San Carlos, donde funcionaba una imprenta (**fig.3**), y posteriormente se fundó el colegio Pío IX de Artes y Oficios en el barrio de Almagro (hoy calles Hipólito Yrigoyen y Yapeyú) (**Martínez, 1951: 45**) (**figs.4 y 5**).



Figura 2. Esquina de Tacuarí y San Juan, donde se establecieron los Salesianos en 1878. Foto cortesía del director del Colegio Pío IX, Osmar Magariño.



Figura 3. Antigua imprenta Salesiana de San Carlos. Foto cortesía del director del Colegio Pío IX, Osmar Magariño.

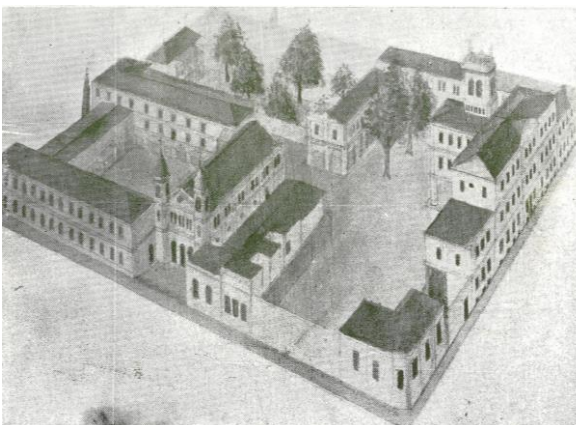


Figura 4. Vista a vuelo de pájaro del Colegio Pío IX. Foto cortesía del director del Colegio Pío IX, Osmar Magariño.

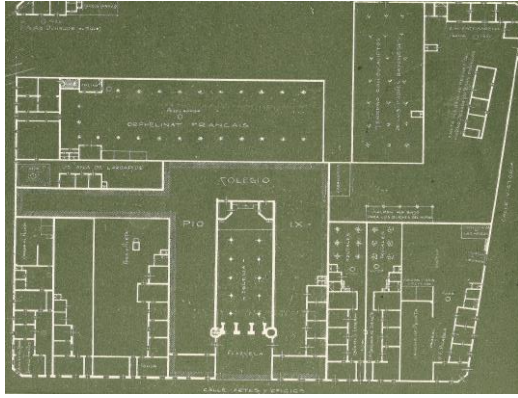
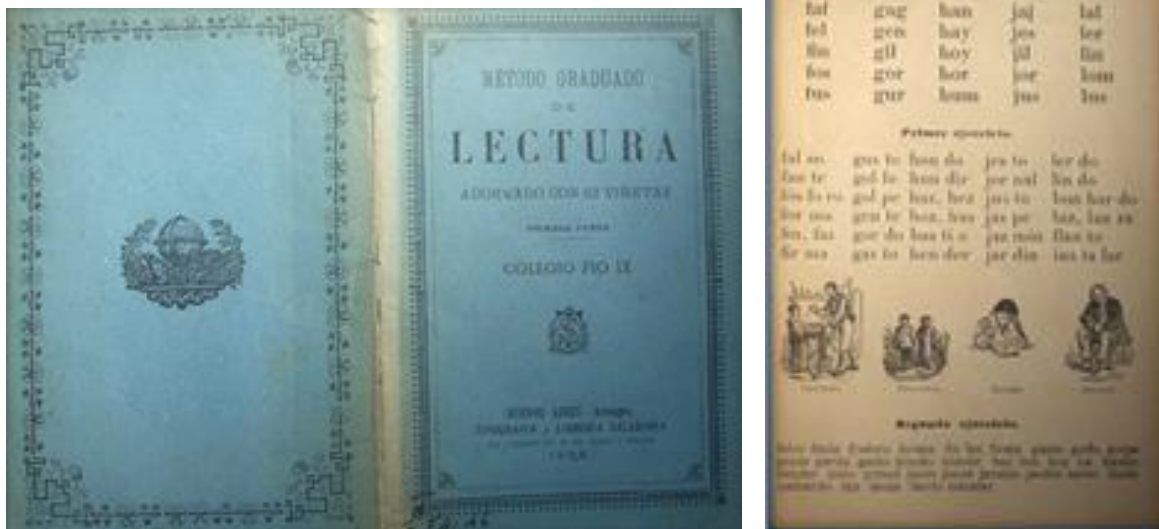


Figura 5. Plano del Colegio Pío IX en el año 1878, en el sector inferior, rodeando la iglesia, se encontraban los talleres. Foto cortesía del director del Colegio Pío IX, Osmar Magariño.

Allí establecieron los talleres tipográficos, de litografía y de encuadernación a partir de 1878 (Nicoletti y Tarantino, 2004:5) (figs.6 y 7), entre muchos otros, donde los estudiantes varones trabajaban gran cantidad de horas, supervisados por un religioso que oficiaba de docente, el cual estaba a cargo de las impresiones y producción de libros. Estas imprentas posibilitaron la elaboración e impresión del *Catecismo oficial de la Iglesia Católica* aprobado por el arzobispado de Buenos Aires, además de diversos textos escolares (figs.8 y 9). Los colegios salesianos de Buenos Aires se convirtieron en importantes difusores de la doctrina católica, no solo por la impresión y distribución del catecismo, sino por los certámenes de catequesis entre alumnos y feligreses. La actividad comenzó en 1878 con la impresión del *Boletín Salesiano* y en 1888, con la publicación de lecturas católicas.

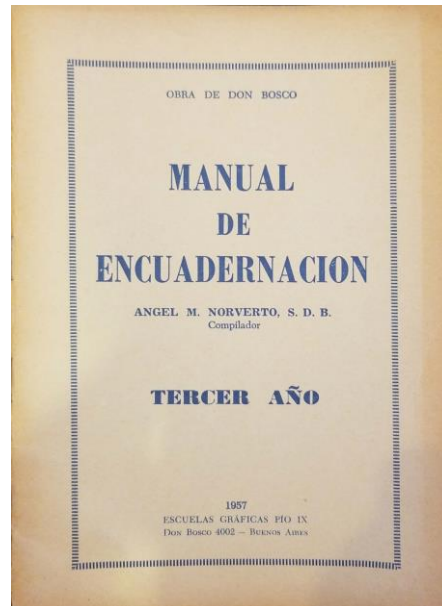
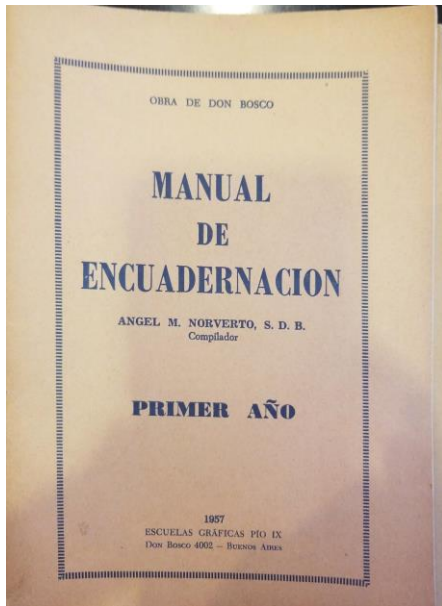


Figuras 6 y 7. Trabajo de alumnos en el taller de encuadernación en la década de 1930. Fotos cortesía del director del Colegio Pío IX, Osmar Magariño.



Figuras 8 y 9. Textos de lectura de primer grado, particularmente el libro Método graduado de lectura adornado con 62 viñetas, Buenos Aires, Tipografía y librería salesiana del Colegio Pío IX de Artes y Oficios, 1896.

Estas escuelas salesianas tenían la estructura jerárquica establecida desde la época medieval: maestro, oficial y aprendiz. Y como hemos visto, los procesos de cambio se desplegaron muy lentamente. De hecho, en muchos casos las modificaciones estuvieron estimuladas por factores externos: materias primas nuevas (que precisan adaptación a nuevos procedimientos y por tanto modificación de las lógicas de trabajo establecidas); incorporación de papeles de fabricación diversa (que reaccionan de manera dispar al mismo estímulo como cortes, humectación o aplanado, lo que hace necesario para cada caso un procedimiento distinto). Los colegios salesianos se regían por la currícula estatal que estaba normada y con contenidos comunes. Por ello eran inspeccionados regularmente, para constatar el cumplimiento de las normas y contenidos. A pesar de ello, la congregación manejaba cierta autonomía respecto de la aplicación del sistema pedagógico, por ejemplo: la separación entre niños y niñas en diferentes edificios (que se mantuvo hasta la década de 1990), la administración de sus internados y la elaboración y circulación de sus propios textos. La posibilidad de producir enteramente textos propios permitía una autonomía poco común para una congregación educativa. Esto es constatable en el manual de encuadernación del colegio del año 1954 donde se dan instrucciones específicas y escalonadas de los métodos ligatorios siguiendo un orden secuenciado (**figs.10 y 11**). Cada curso tenía su propio manual, donde se explicaban los procedimientos desde cero, como la presentación de los materiales, los cuidados del encuadernador, hasta llegar a la encuadernación denominada de “medio lujo” (Norberto, 1957: 5/20).



Figuras 10 y 11. Manuales de encuadernación del Colegio Pío IX del año 1957. Fotos cortesía del director del Colegio Pío IX, Osmar Magariño.

El Colegio además se dedicaba a imprimir, encuadernar y vender libros para clientes por fuera de la institución, como el caso de los libros que se imprimieron para Domingo Faustino Sarmiento. Esto les servía para solventar los gastos del internado de niños que no podían costear su educación. Las becas que otorgaban eran costeadas también en parte por los alumnos que sí podían pagarlo. El colegio recibía chicos de edades entre 12 a 18 años ya que se trataba de un espacio de nivel secundario (Magariño, 2019).

Entonces las metodologías empleadas en estos talleres estaban atravesadas por distintos paradigmas: el religioso, donde era importante cumplir con determinadas reglas de cierta rigidez; el de los talleres, determinado por una jerarquización heredada del siglo X; el impuesto por el Estado, el cual aportaba las lógicas secuenciadas de los procedimientos y finalmente el de producción artesanal en una escala tal que permitiera solventar parte de los gastos de la institución. Todos ellos conjugados en estos talleres, para optimizar y garantizar la productividad y la enseñanza, daban un sesgo característico tanto a las maneras de pensar el objeto librario, como a las formas de enseñanza para obtener esos objetos.

Taller Escuela Divino Rostro

En el caso del Taller Escuela Divino Rostro, a diferencia del anterior, se conjugan intereses religiosos y laicos, ya que, esta escuela pertenecía a la congregación Dominica de las Hermanas de Santa Catalina de Siena, pero fue dirigida en sus comienzos por la señora Angiolina Astengo de Mitre. Esta institución fundada en 1914 fue destinada a la educación y formación de niñas de hogares con pocos

recursos. La jornada escolar estaba dividida en dos partes, por la mañana las estudiantes asistían a la escuela primaria y por la tarde a los talleres de oficios (**fig.12**). Los primeros talleres implementados fueron los de Corte y Confección, Costura y Bordado. Luego se abrieron los de Cerámica, Encuadernación, Artes decorativas y el Taller de imprenta (Duran Bueno, 2015). El producto del trabajo se vendía y las discípulas recibían hasta el 50% de los ingresos. A diferencia del caso salesiano, aquí entraban en juego otros intereses, más relacionados con Astengo de Mitre que con la regla religiosa. Por ello se encuadernaban libros para coleccionistas y personas del entorno de la directora y eran diversos en cuanto a su temática (Zapata y Villanueva, 2020: 5). No había producción a gran escala como en el caso anterior y además la calidad del “objeto libro” estaba mucho más cuidada en todo el proceso de su confección.



Figura 12. Taller Divino Rostro (sin fecha).
Foto cortesía del encuadernador Juan Duran.

En el año 1924, ya gozaban de importante prestigio, contaban con una selecta clientela y realizaban encuadernaciones de gran detalle y belleza, con tapas confeccionadas con técnica de mosaico. Este prestigio es evidente en la publicación de notas en la prensa periódica acerca de los libros encuadernados en el taller, por ejemplo, una página completa en *La Nación* en el año 1933 (**fig.13**). En esta nota se menciona una exposición de los trabajos del Divino Rostro que se realizaría en Amigos del Arte.⁹ Allí se realizaban con frecuencia muestras bibliófilas, como la Exposición internacional del libro español (1933) y la mencionada de las encuadernaciones del taller del Divino Rostro (Sansinena de Elizalde, 1936:11,18).

⁹ Se trataba de una de las instituciones culturales más destacadas de la primera parte del siglo XX en nuestro país (1924-1942). Fue fundada para contribuir al trabajo y el bienestar material de los artistas locales y facilitar el acceso a diversas producciones artísticas nacionales e internacionales, desde lo contemporáneo hasta lo precolombino. La Asociación Amigos del Arte (AAA) diseñó un modelo de gestión inédito en la escena intelectual. Desarrolló actividades en diferentes áreas (arte, música, cine, literatura, teatro, conferencias y publicaciones), dando lugar a un amplio territorio de expresiones, problemáticas e ideologías, vinculadas con la tradición y la vanguardia, el nacionalismo y el cosmopolitismo. (Artundo, 2008).

Esta fuerte actividad e intercambio con el mundo del arte permitieron que la encuadernación artística de esta institución se destacara y sus trabajos fueran demandados en circuitos manejados por personalidades influyentes como los miembros de la SBA y la comisión directiva de la Asociación Amigos del Arte, entre los que se contaban Alfredo y Alejo González Garaño, Augusto Pirovano, entre otros. Pero a pesar de ello, con el correr de los años, los talleres del Divino Rostro se fueron cerrando por diversos motivos, tales como la muerte de los docentes o la falta de estudiantes. Sólo sobrevivió el Taller de Encuadernación, que a pesar de seguir en pie sufrió varios avatares, como la mudanza en la década de 1920 que significó su instalación en un lugar mucho más pequeño. La reducción del espacio implicó la quema de gran parte de los libros que estaban en las reservas de la institución y no podían ser reubicados. En la entrevista realizada a Juan Durán, solo pudo posicionar vagamente la fecha del suceso, asociándolo al momento en que estaba siendo construido el Museo de Ciencias Naturales, Bernardino Rivadavia (actual Parque Centenario), que se encontraba en frente, en la década de 1930 (Duran Bueno, 2015).



Figura 13. Nota sobre el Taller de encuadernación del Colegio Divino Rostro. *La Nación*, 20 de agosto de 1933.

Actualmente el taller sigue en pie, pero no con la función para la que fue creado, sino como taller privado. Está manejado por Juan Durán Bueno,¹⁰ quien trabaja con el encuadernador Carlos Quesada (**fig.14**).

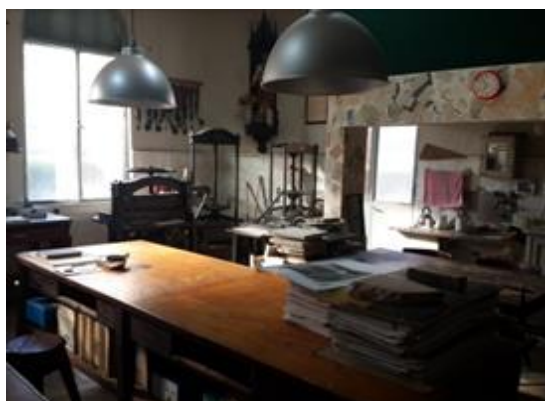


Figura 14. Taller Divino Rostro en la actualidad. Foto de la autora.

En el caso Divino Rostro, podemos decir que las prácticas que allí se aplicaban, se encontraban atravesadas por similares paradigmas a los talleres privados. Había un maestro que desempeñaba un rol con objetivos institucionales, pero en ese caso se destacaba por el nivel en la producción artística, el cual le daba cierta jerarquía frente al resto de las instituciones.

Escuela Técnica Raggio

La Escuela técnica Raggio se creó en 1924, tras la donación del matrimonio italiano Raggio de un edificio sobre la Avenida del Libertador a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, con el objetivo de fundar una Escuela de Artes y Oficios. Fue planteada en dos pabellones, uno para niños y otro para niñas, según los cánones de enseñanza de la época. La misma contaba con un gran número de talleres, entre los cuales se encontraba un importante espacio de encuadernación (dentro de artes gráficas, como taller práctico). Para que el lugar comenzara a funcionar, se compraron herramientas inglesas y españolas, algunas Tranchand (**fig.15**).

¹⁰ Juan ingresa al taller en el año 1990. Él venía de la arquitectura, con su carrera en crisis decide comenzar a trabajar en encuadernación y buscó capacitarse con una de las mayores impulsoras del taller, Matilde Cappelletti de Lotenero, quien había sido alumna del Colegio Divino Rostro y del encuadernador francés Julien Leprete. Angiolina, a quien le apasionaba la encuadernación -motivo por el cual había hecho traer las herramientas de Europa, principalmente de Francia- tenía la intención de que Matilde (una estudiante de gran capacidad práctica), pudiera capacitarse en Francia y trajera al país sus conocimientos, pero frente a la prohibición de los padres, decide solventar sus estudios en el país con Leprete, para que le enseñara las artes del oficio.



Figura 15. Herramientas pertenecientes al taller de la Escuela Raggio. Foto cortesía del encuadernador Oscar Maisterra

Se trataba de un taller con características de carrera terciaria, que se dictaba como un oficio específico. Para ingresar al colegio no era necesario examen de admisión, el plan de estudios a partir del año 1926 (dos años después de inaugurado el Instituto), estuvo vigente hasta 1948 y cada estudiante que transitaba por este taller se graduaba con el título de Encuadernador. Los egresados entre las décadas de 1920 y 1950, fueron en su mayoría hombres ya que, si bien existían estudiantes mujeres, eran muy pocas. Respecto de la inserción laboral, algunos ingresaban a bibliotecas públicas o escolares, imprentas, docencia, mientras que otros continuaban con el trabajo privado (Maisterra, 2016). La duración del curso era de tres años, las materias de taller eran: Nomenclatura del Libro, Doblado, Engrudo en cola, Cosido, Blocks, Carpetas, Cajas y Objetos diversos, Cosido, Libros toda tela, Guardas, Carnets, Media Pasta, Libros comerciales, Marmolados, Encuadernación de Lujo, Dorados.

Si comparamos esta carrera laica con la del Colegio Pío IX podemos ver que existe una estandarización mucho mayor, además de una profundización de temas diversos como dorado o guardas (se refiere a los tipos de decoración), que nos dan la pauta de que quienes estudiaban aquí lograban un conocimiento más estructurado y complejo que en la institución religiosa, además de que esta institución es posterior y hubo cambios en la educación también. El ex alumno de la escuela Oscar Maisterra, hoy encuadernador y profesor de la carrera gráfica de esa institución, nos explicó que tanto encuadernación como imprenta eran formaciones que se daban divididas entre las décadas de 1920 y 1940, pero que actualmente se hallan unificadas. Respecto de los primeros profesores, según Carlos Ferreira, administrativo de la institución, hubo solo tres: Juan Greco, Guillermo González y Casiano Rodríguez, quienes anteriormente habían sido estudiantes (Ferreira, 2019). Oscar Maisterra reemplazó en encuadernación al profesor Casiano Rodríguez, y continúa utilizando sus mismos métodos de enseñanza, herramientas y procedimientos de encuadernación (**fig.16**).



Figura 16. Profesor Casiano Rodríguez y sus estudiantes (1960). Foto cortesía del encuadernador Oscar Maisterra.

Ahora bien, cada una de estas instituciones prestaban particular atención al trabajo práctico realizado en el taller, donde las horas de labor manual para desarrollar la destreza eran fundamentales. Esto lo podemos constatar a partir del programa de la carrera del año 1961 aportado por Ferreira y corroborado en los libros administrativos del colegio, donde las horas/taller correspondían a la mitad de las estipuladas semanalmente (15 horas) (Ferreira, 2019).

Primer Año	Segundo Año	Tercer Año
1 hora Canto	1 hora de Canto	2 horas de Castellano
3 horas Castellano	1 hora de Tecnología	2 horas de Educación Física
4 horas Dibujo	3 horas de Dibujo	1 hora de Higiene
2 horas Geografía	2 horas de Educación Física	2 horas de Instrucción Cívica
2 horas Geometría	2 horas de Historia	2 horas de Moral
2 horas Moral	2 horas de Religión	2 horas Aritmética
1 hora Tecnología	15 horas de Taller	15 horas de Taller
2 horas Educación Física		
15 horas Taller		
Total horas Semanales por año 32	Total horas Semanales por año 26	Total horas Semanales por año 27

Cuadro 1. Programa de la especialidad encuadernación del año 1961 cortesía, Oscar Maisterra.

Según el libro de registro de carreras del Colegio Raggio, entre las décadas de 1930 a 1950, hubo aproximadamente 300 estudiantes cada año en toda la institución. Tomemos como ejemplo el año 1936 cuando, mientras que la carrera de “Corte y Confección” llegó a tener ciento cincuenta alumnas, “Encuadernación” solo tuvo cuatro estudiantes, entre los cuales se encontraba el ya mencionado Casiano Rodríguez y sólo una mujer, Carla María Castro. Estas cantidades nos permiten afirmar que, por un lado, los cursos de encuadernación eran muy poco concurridos (cosa que también

sucedía en otras instituciones como el Colegio Divino Rostro), y por otro la escasa presencia de mujeres en Raggio para este tipo de carreras.

Uno de los maestros que formó a los docentes que egresaban de Raggio de la rama de “Artes gráficas” y “Artes” fue Pío Collivadino,¹¹ para ello debían cursar un año extra al finalizar, para obtener el título de “maestros jefes”. Entre esos alumnos estuvo Casiano, maestro de Oscar Maisterra. Nos interesa particularmente nombrar a Collivadino, ya que fue uno de los grandes capacitadores de toda una generación de artistas, quien a partir del año 1908 fue director de la Academia Nacional de Bellas Artes, cargo que ocupó durante 35 años. En esa institución una de sus primeras medidas fue justamente implantar las clases mixtas de hombres y mujeres, aunque recién pudo concretarse en el año 1935 (Mantovani y Murace, 2017:187). Por otra parte, promovió los cursos de artes decorativas en la Academia, entre las cuales se encontraban las artes gráficas, lo cual nos da la pauta de que la transmisión de conocimientos en uno como en otro ámbito educativo, se enseñaban bajo perspectivas similares.

En las escuelas de artes y oficios, la presencia de varios artistas ofrecía una educación sólida, y el planteo educativo se orientaba fundamentalmente a la actividad de taller. Pero cabe tener presente que el componente artístico que las asignaturas aportaban no validaba el ingreso al ámbito artístico, en todo caso permitía una aplicación de esos conceptos en un contexto artesanal. Es decir que se buscaba la aplicación de las Bellas Artes a la industria es el modelo de la academia. Esto era diferente a las ideas artísticas buscadas por la Academia, donde los cruces entre usos, materiales y dimensión económica eran fundamentales al pensar los objetos en concordancia con las artes decorativas (Mantovani, 2021:189).

Taller de Formación Gráfica en Encuadernación Maipú

De las instituciones que aquí presentamos, el Taller de Formación Gráfica en Encuadernación Maipú fue la última en fundarse, en el año 1940. En sus orígenes se trataba de una escuela comercial, pero en muy poco tiempo, cambió su oferta académica y se transformó en un industrial de artes gráficas. En ella se encontraban dos orientaciones: el turno diurno de 6 años, que otorgaba el título de “Técnico en Artes Gráficas”, y el turno vespertino que también daba una formación en la industria gráfica, pero orientado a la encuadernación. En el caso de la nocturna, eran 6 años en un principio, pero durante la década de 1990 fueron reducidos a solo dos, tal como continúa hoy.

Lamentablemente, si bien se ha intentado localizar el plan original que corresponde al período estudiado, esto no ha podido ser concretado, por lo que consideramos que el actual nos

¹¹ Pío Collivadino, como artista no se limitó solo a la pintura de caballete, también realizó trabajos decorativos, escenográficos, grabados e ilustraciones de publicaciones gráficas italianas y argentinas, lo cual lo vincula directamente con nuestro objeto de estudio (Malosetti Costa 2006, 14).

posibilitará tener una aproximación general. Actualmente, se egresa con el título de “Formación Gráfica en Encuadernación”, otorgado por el Gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Según este programa hay similitudes con las prácticas que se daban en el Colegio Divino Rostro, no así con Raggio y Pío IX.¹² A diferencia de estas dos últimas que combinaban materias prácticas de enseñanza oficial con prácticas de taller, en el caso de la Maipú solo se enfoca a la tarea práctica.

Primer año	Segundo Año
Restauración de libros Técnicas de costura con telar Costuras expuestas (copta, escapularia y japonesa) Confección de tapas (Mosaico, acolchado, media pasta y punteras. Capiteles hechos a mano	Encuadernaciones en cuero Confección de falsos nervios Bruñido Dorado Florones y letras
Total de horas semanales 20	Total de horas semanales 20

Cuadro 2. Programa de la especialidad encuadernación. Cortesía, Alfredo Guarido.

En estas carreras oficiales, vemos cómo la estructura de trabajo de taller y traspaso de conocimiento práctico sigue en líneas estructurales, las tendencias medievales-renacentistas, si bien se hallan dentro de una estructura académica, la metodología continuaba con el mismo encuadre, de transmisión oral y copia de procedimientos. El encuadernador Juan Durán, confirmó este postulado cuando explicó cómo eran las metodologías de trabajo en la década de 1950: “se decía que el oficio se robaba, los alumnos debían estar al lado del maestro y ver cómo trabajaba, poco se enseñaba. Se ingresaba a un taller a barrer, no a aprender, y te iban dando de a poco posibilidades de subir en el aprendizaje” (Duran Bueno, 2015).

Según las fuentes analizadas, podemos inferir que este tipo de prácticas que traen los maestros europeos a partir de la década de 1920, al ser transmitidas como secretos “solo dados a alumnos selectos” (Díaz Cucullu, 2015), fomentaron de algún modo la persistencia de este tipo de experiencias, aunque con algunas modificaciones. Esta dificultad en la transferencia de conocimiento como ha planteado Sennett, se encontraba asociada a la individualidad y originalidad de cada maestro, que dominaba a su vez el conocimiento tácito. Este conocimiento era para él un conjunto

¹² Agradezco este aporte del profesor del Colegio Maipú, Alfredo Guarido vía mail en el año 2015.

de pistas y movimientos que silenciosamente había acumulado en su interior. Así gran parte de su autoridad venía asociada a lo que otros no podían “ver” (Sennett, 2010:97-101).

Esta situación cambia a partir de la creación de carreras universitarias entre los años 2000 y 2002, como se verá en el capítulo 3. Por otra parte, debemos considerar que generalmente este tipo de disciplinas son muy reducidas en cuanto a cantidad de alumnos, no más de 15 por curso, lo cual genera grupos pequeños de transmisión y relación, que a su vez alimenta la hipótesis planteada, respecto a la pervivencia de las prácticas medievales-renacentistas.

2. Enseñanza en talleres privados

A diferencia de los espacios institucionalizados, aquí las lógicas de enseñanza eran independientes de los procesos educativos estatales o institucionalizados. Asimismo, quienes se ocupaban de impartir estos conocimientos prácticos, no necesariamente tenían competencias en el campo pedagógico; los y las estudiantes eran de edades muy diversas y generalmente ya habían pasado por alguna de las instituciones dedicadas a impartir enseñanza práctica.

Si bien encuadernadores y restauradores centraban su actividad en la interpretación y reparación de libros ya editados, la mayoría trabajaban además en el traspaso del conocimiento mediante el dictado de cursos o talleres, donde los encargados de estos espacios o maestros mostraban mediante procedimiento tácitos y explícitos su experiencia más que enseñar (Sennett, 2010). Generalmente, las y los estudiantes para poder ingresar debían pasar una entrevista informal explicando el porqué de su interés y en algunos casos era necesario que demostraran su experiencia en el campo (Duran Bueno/ Quesada/ Díaz Cucullu, 2015). Un ejemplo lo dio Carlos Quesada (1968-2019), alumno de Varinka Diaconú (1913-1998), quien explicó que, con 30 años, para la entrevista que tuvo con la encuadernadora, llevó todos sus libros confeccionados y se sometió a una serie de preguntas que tenían que ver con su experiencia, intereses personales e inquietudes. Esto permite entrever que el maestro tomaba la decisión de aceptarlo o no, en base no solo al manejo práctico, sino además por la actitud frente al objeto libro. Aquí de algún modo, las reglas de la educación pública de someter a un examen a estudiantes para su ingreso cambian con esta lógica más subjetiva, donde el maestro toma esta decisión final de manera inconsulta: “cuando yo fui ya había entrevistado a un montón de gente y me seleccionó a mi porque yo ya había trabajado con papeles y hecho distintas encuadernaciones y eso le interesó” (Quesada, 2015).

Diaconú, con 80 años a comienzo de la década de 1990, sólo trabajaba dando clases de técnicas específicas tales como el mosaico¹³ y bradel,¹⁴ pero no se ocupaba de enseñar la estructura de los libros, tarea mecánica que lleva mucho tiempo de elaboración y no permite desarrollar la parte artística, al centrarse casi exclusivamente en la elaboración de las tapas. Pero Carlos Quesada, a pesar de su juventud cumplía con las expectativas de la maestra que accedió a enseñarle todos los procedimientos desde cero: “ella decía que estaba segura de que yo iba a ser el único de sus alumnos que iba a continuar con este trabajo, por eso heredé su taller” (Quesada, 2015). Aquí el encuadernador intentaba mostrar cómo los discípulos que concurrían a este tipo de clases lo hacían por simple pasatiempo, y que los que se dedicaban a la encuadernación como ocupación primordial eran muy pocos. Lamentablemente no hemos podido constatar esa cuestión, sin embargo, estas afirmaciones retratan una modalidad de traspaso del conocimiento que es propio de la herencia de las prácticas medievales.

Cada una de las técnicas desarrolladas por los encuadernadores europeos en los años que van de la década del 20 a la del 50 compartieron metodologías y se sumaron a las que ya se conocían localmente, como la encuadernación *alla greca*, encuadernación francesa, bradel, mosaico o dorado. Estas técnicas eran solo desplegadas y explicadas por especialistas, si bien había algunos autores que explicaban escuetamente el procedimiento en diversas publicaciones sobre técnicas de encuadernación, como Alberto Donniss, Aldo Musarra o Felipe Parada, en este último caso, el libro *La encuadernación al alcance de todos* es un ejemplo de ello. Allí podemos leer en la sección encuadernación en pasta entera cómo se explica el procedimiento de engrudado del cuero, que, si no se tienen los conocimientos suficientes, son instrucciones difíciles de comprender:

una vez que tenemos el cuero engrudado, lo doblamos en dos, de modo que la parte más larga quede dividida en dos mitades y haciendo presión con los dedos sobre el doblez, cerca del borde que corresponde al pie y la cabeza, haremos de modo que quede señalada una raya, que nos indicará la mitad justa del cuero y nos facilitará la colocación del falso lomo (Parada, 1947:198).

Para poder entender plenamente estos procedimientos era necesario concurrir a estos espacios exclusivos, lo que refuerza nuevamente la hipótesis sobre la dinámica interna de los talleres como

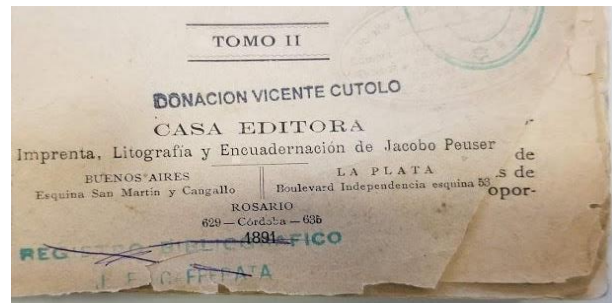
¹³ Técnica de decoración de tapas que consiste en la yuxtaposición casi imperceptible de cueros de diversos colores y texturas que forman un conjunto en un solo plano, donde no se puede dilucidar el comienzo y final del trabajo. El mérito de esta técnica de decoración es lograr que los cueros estén tan ajustados y ligados entre sí que pueda verse el todo como una sola pieza.

¹⁴ El tipo de encuadernación bradel es una técnica desarrollada en el siglo XVIII por el encuadernador francés Alexis-Pierre Bradel. Se caracteriza por el empleo de tres piezas independientes -lomera y tapas- que se ensamblan por el espacio dejado entre las tapas y el cajo. En un principio, fue ideada como una forma provisional y de ejecución rápida, pero fue evolucionando hasta considerarse en la actualidad una de las formas clásicas y permanentes en las técnicas de encuadernación (Rey, s/f).

espacios privilegiados para la especialización. Para realizar esas técnicas había que tener dominio manual de los procedimientos básicos, por eso muchos discípulos en talleres privados habían estudiado previamente en escuelas de artes y oficios, como es el caso de Mario Esgrelli, Oscar Maisterra o Sol Rébora (alumna de Juan Gullin) que iban a estos talleres a buscar lo que la instrucción pública no les daba: es decir aquellas especificidades o particularidades que los libros presentan cuando deben ser encuadernados y que no eran enseñados en las instituciones, como reparaciones particulares de costuras, lomos o mosaicos. En las escuelas de artes y oficios se enseñaban técnicas para libros de bajo costo (que se rompían con facilidad y se reparaban sin mucha complejidad), por ejemplo, algunas ediciones de Peuser (**figs.17 y 18**). Este tipo de encuadernaciones denominadas “en rústica” se confeccionaban mediante una costura simple de cuadernillos o pegado, cuya tapa de cartón flexible va pegada al lomo del libro. En contraposición en los talleres privados, se encuadernaban, en su mayoría libros suntuosos, por lo que las técnicas y enseñanzas eran mucho más complejas, por ello las encuadernaciones francesas con cajo y nervios, con cubiertas en pleno cuero, mosaico y repujado eran las que más se utilizaban.

Existe una diversidad de técnicas de encuadernación que van aumentando en complejidad a medida que el aprendiz avanza en su instrucción, desde la unión de los cuadernillos que vinculan las hojas para formar el cuerpo del libro (costura de escapulario, con cintas, con nervios), hasta lo que tiene que ver con el entapado o encuadernación (media tela, tela entera, media pasta, pleno cuero, pergamino, pasta española.). Los encuadernadores artísticos en particular, quienes trabajaban en talleres privados, en su trabajo para coleccionistas y bibliófilos tomaban un libro (en muchos casos realizados en rústica) y los encuadernaban dándole una interpretación determinada o simplemente un refinamiento en el procedimiento ligatorio. Se planteaban así como más cercanos al objeto artístico. El cuerpo del libro era contenido entre dos o más hojas de respeto, para protegerlo, lo cual podría ser considerado además como un indicio del interés de conservación de los objetos, más allá de la necesidad de embellecerlo.

Entendemos las limitaciones que puede tener esta construcción a partir de testimonios tomados de quienes han sido protagonistas de esta disciplina, ya que no pueden ser contrastadas con fuentes escritas, pero es el único camino posible para su urgente y necesaria reconstrucción. Veremos a continuación la actividad de cada uno de los maestros europeos, mencionados anteriormente, que llegaron a Buenos Aires entre 1920 y 1950, haciendo foco en el desarrollo de su trabajo, la cotidianeidad y la enseñanza dentro de sus talleres. Analizaremos a cada uno de ellos por orden de llegada al país, valiéndonos principalmente de entrevistas a sus discípulos, artículos de revistas especializadas, bibliografía publicada en la época y los trabajos que realizaron, lo cual nos permitirá desplegar un panorama más detallado sobre las prácticas de la encuadernación de su época.



Figuras 17 y 18. Portada de 1891 editado por Peuser en el año 1891. Biblioteca del Congreso de la Nación. En este libro se presenta un alto deterioro por la manipulación excesiva y su reparación, a pesar de que esta biblioteca siempre ha contado con encuadernadores, es descuidada y sin considerar las técnicas de encuadernación tradicionales.

Juan Gullin

Juan Gullin, nativo de Veneto, Italia, emigró a la Argentina en 1928 luego que sus padres perdieran todos sus bienes durante la guerra. Los detalles respecto a los comienzos de su actividad en nuestro país provienen principalmente de una entrevista que su alumna Marta Díaz le hiciera en el año 1994. Así sabemos que llegó con 20 años, ya recibido de perito mercantil en su pueblo Cormons y habiendo estudiado violín y química. Se instaló en el partido de Avellaneda, donde trabajaba en una farmacia, y aprovechando sus dotes para la música, tocaba el violín en los bailes de barrio. Por ese entonces conoció a Julien Lepretre, este otro pionero de origen francés, que lo contrata para marmolar las hojas de guarda de sus encuadernaciones. Gullin ya había tenido contacto con la encuadernación en Italia y dominaba la compleja técnica del marmolado (que consiste en pintar papeles con óleo sumergidos en una batea con agua, los cuales luego son usados como hojas de guarda para proteger el cuerpo del libro). A los pocos años de su llegada al país abrió una imprenta y empezó a vender papeles marmolados hechos por él. A mediados de la década de 1940 Gullin y Lepretre empezaron a trabajar juntos y compartieron alumnos en la calle Uruguay 624 (EARA, 1994) (**fig.19**). La relación entre ambos encuadernadores fue larga y fructífera, ya que Gullin doraba los cantos de los libros de Lepretre, y posteriormente Lepretre pasó a trabajar en el taller de Gullin.

En la década de 1950, comenzó a trabajar junto a Marta Beines, quien había abierto su atelier de encuadernación “Legrein”, en el primer piso de la calle Cerrito 1138, donde llegó a tener entre 10 y 15 alumnos por clase (**fig.20**). Posteriormente Gullin abrió un taller por su cuenta en la calle

Pellegrini 934, donde vivió junto a su madre. Tras la ampliación de la avenida 9 de Julio se mudó a la calle Chile y Rincón (Cucullu, 2015).



Figura 19. Juan Gullin en su taller, trabajando en el lomo de un libro sujetado en una prensa. Fuente: "Eduardo Tarrico Encuadernación", <https://eduardotarrico.com/> [Consulta: 15/07/2018].



Figura 20. Juan Gullin con sus alumnas en su taller. Fuente: "Eduardo Tarrico Encuadernación", <https://eduardotarrico.com/> [Consulta: 15/07/2018].

En cuanto a sus herramientas, muchas de ellas fueron adquiridas tras el cierre de otros talleres, como los muebles de Esther Souza Martínez. Su primera cillaza la hizo él mismo con madera machimbrada y unos flejes de ferrocarril, y los primeros hierros para dorar se los compró a jugadores de fútbol en la década de 1930 del seleccionado español que los trajeron para ganar algo de dinero (Adámoli, 2015). Como mencionamos líneas arriba, finalmente heredó el taller de Lepretre, de quien hablaremos más adelante. Aquí es interesante ver el trabajo y equipamiento que se necesitan para poder montar un taller de encuadernación, ya que se necesita un amplio espacio para poder maniobrar los objetos desde varios ángulos, por ello generalmente este tipo de talleres cuentan con mesas grandes a las cuales se puede acceder por todos sus frentes, pero también y gran cantidad de herramientas específicas y costosas, como cizallas, prensas saca cajos, telares de costura, y otras más pequeñas como chanfladoras, dobladeras, piedras pulidoras, martillos de madera y herramientas de corte.

En los últimos años de su trabajo, se incorporó como docente en la carrera técnica "Tecnología de la restauración de papel", que se abrió en la década de 1980 en la Escuela Técnica N°1 Otto Krause. Sin embargo, allí sólo pudo dar unas pocas clases, ya que era italiano no nacionalizado y el Estado no permitía este tipo de contratos (Adámoli, 2015). Por ese motivo designó a Elena Contreras una discípula suya para que ocupara su lugar, quien mantuvo la misma metodología de enseñanza dentro del taller.

Entre los alumnos del italiano se encontraban muchos encuadernadores que siguen activos en la actualidad -Marta Díaz, Sol Rébora y Pedro Díaz entre otros (**fig.21**) -. Marta Díaz nos interesa particularmente porque fue la creadora de EARA (institución de la que nos ocuparemos en el capítulo 2) en 1980. Esta asociación vinculó a los encuadernadores argentinos a través de cursos, encuentros de capacitación y una revista, entre otros mecanismos, que expandieron la disciplina y difundieron diversas técnicas de encuadernación.



Figura 21. Juan Gullin encuadernando su propio libro, observado por Marta Díaz (a la izquierda) y Pedro Díaz (a la derecha). Foto cortesía de Marta Díaz Cucullu.

Ahora bien, estos encuadernadores/maestros, generaban vínculos muy estrechos con sus estudiantes, quienes durante muchos años continuaban asistiendo a estos talleres, por el hecho de persistir una especie de “tradición”. Un ejemplo de ello eran las maneras de buscar cercanía que Gullin (y también Diaconú), practicaban mediante la elaboración de repostería o licores caseros para las pausas de cada una de sus clases. Estas prácticas servían para estrechar lazos con sus discípulos, tal como han explicado los alumnos de Diaconú (Carlos Quesada) y las alumnas de Gullin (Marta Díaz de Cucullu y Susana Meden).

De los maestros que destacamos, Gullin fue quien más alumnos dedicados a la encuadernación artística tuvo (Marta Díaz de Cucullu, Sol Rébora y Pedro Díaz entre otros). Con cada uno de ellos tenía un trato diferencial, dependiendo de sus capacidades en el arte ligatorio. Este comportamiento era algo que sus discípulos destacaron, ya que Gullin lo hacía notar cada vez que podía. Según Cucullu, el maestro tenía alumnas “históricas”, que en su mayoría eran señoras de la alta sociedad que aprendían encuadernación como pasatiempo y pacientemente aguardaban a que les tocara su turno en la explicación, cuando Gullin daba instrucciones y mostraba los procedimientos (**fig. 21**). Por su parte, Sol Rébora recuerda: “comencé a tomar clases con Juan en el año 1998, era el mejor encuadernador que había en Buenos Aires, y tenía 80 años cuando yo comencé a estudiar con él” (Rébora, 2015). Agrega luego que era un maestro que no enseñaba los denominados “secretos” del oficio y que incluso

con mucha insistencia de mi parte logré que me enseñara a dorar (mal) a hacer canto dorado (mal) y a hacer algunos mosaicos, (mal) pero así fui avanzando, cuando yo podía ver defectos que mi maestro no me corregía me di cuenta que era tiempo de algo más y logré salir de Buenos Aires y estudiar fuera las técnicas más refinadas de la encuadernación clásica que tanto anhelaba saber (Rébora, 2015).

Este testimonio nos habla de que esa tradición del “secreto” continúa subyaciendo en este tipo de talleres y que, a pesar de ser un hombre de 80 años, no considera que dejar un legado podría ser lo mejor para el oficio, prefiere guardarse información valiosa que permite que un procedimiento pueda ser ejecutado correctamente. Pero por otro lado vemos que a otras discípulas sí les comparte alguno de estos misteriosos procedimientos, entonces ¿sería posible que viera en Rébora una competencia, o simplemente era su forma de no darle todo a todos, para que nadie pudiera tener ese conocimiento integral que él sí tenía?

Aquel testimonio se complementa con el de otras alumnas como Marta Díaz Cucullu (durante la década de 1960), quién describió el ambiente del taller con cierto aire romántico:

Los talleres de Juan Gullin, desarrollaba sus clases en una gran mesa, donde trabajaban ocho a diez personas al mismo tiempo, alrededor de esa mesa se podían ver armarios varios con libros en confección, prensas, guillotinas, máquina de dorar. Juan iba alumno por alumno para mostrar los procedimientos, pero al explicarlo lo hacía él con mucha destreza, cosía y enlomaba. (Díaz Cucullu, 2015).

Estos relatos, de alumnas de generaciones distintas (Díaz Cucullu de 70 años y Sol Rébora de 40) muestran que Gullin era un maestro muy paternalista, pero también refuerzan esta idea de la enseñanza mediante la copia y el secretismo como práctica. Por ese motivo sus estudiantes generalmente, aunque les quedaran tareas pendientes que podrían terminar en sus casas, aguardaban volver al taller para continuar con la tarea. Muchas veces esto también se debía a que el temperamento de Juan era bastante fuerte y si las alumnas cometían errores, él se los hacía notar de una manera ruda delante del resto (Díaz Cucullu, 2015); aquí podemos ver otro rasgo derivado de prácticas tardomedievales, donde había una carencia de utilización herramientas pedagógicas.

Las técnicas que enseñaba eran principalmente bradel (**fig.22**) y encuadernación francesa (**figs.23 y 24**), según explica su discípulo Pedro Díaz: “se serruchaban los cuadernillos para coser y se unían las tapas al libro con las cuerdas de soporte de costura. Además, enseñaba mosaico, cajas y estuches. Las encuadernaciones de lujo con gamuza moaré, papel marmolado y canto dorado” (Díaz, 2018). Esta cita da cuenta del tipo de encuadernaciones de gran complejidad que el maestro realizaba y enseñaba, con una gran cantidad de pasos necesarios para llegar a un resultado satisfactorio.

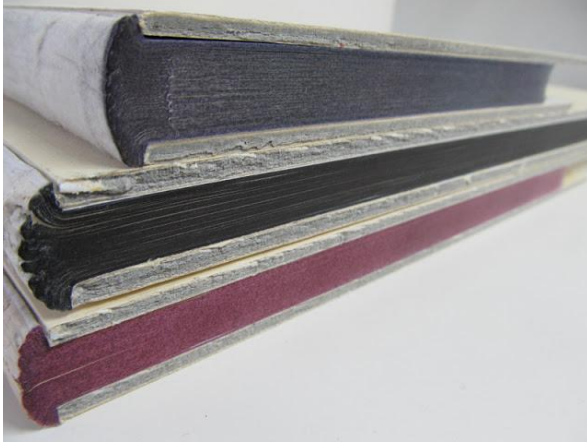
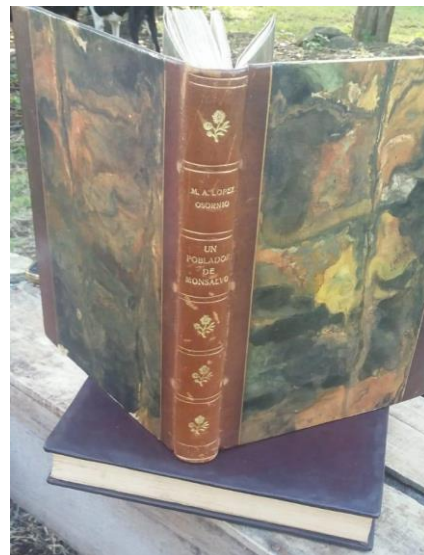
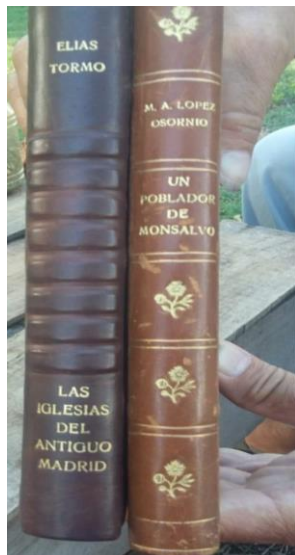


Figura 22. Encuadernación bradel de Eduardo Tarrico.

Debemos considerar que además eran necesarias varias semanas de trabajo para terminar un libro de esta complejidad; tiempo que podía aumentar o disminuir dependiendo de la calidad de los materiales, los tiempos de secado y la destreza del ejecutante. En el caso de discípulos el tiempo empleado era mucho mayor, pudiendo llevar varios meses, ya que algunos pasos podrían llegar a ser repetidos más de una vez, si el maestro consideraba que no había sido ejecutado correctamente.

Estos relatos, de discípulas y discípulos de distintas generaciones, con diferentes niveles de dedicación al oficio y destrezas, que aprendieron o “aprehendieron” con el mismo maestro, nos da la pauta de que estos espacios lejos de ser ámbitos de enseñanza eran lugares de vinculación con una tradición del oficio, donde se sostenían algunos comportamientos típicos de los talleres de maestros asociados con oficios tardomedievales.



Figuras 23 y 24. Libros encuadernados y dorados por Juan Gullin. Fotos cortesía de Marta Díaz de Cucullu.

Julien Lepretre

Sabemos que Julien Lepretre llegó a nuestro país por iniciativa de la editorial Peuser¹⁵ en la década de 1930, donde trabajó hasta el año 1964 (Cáceres Miranda, 2001). Debido a su excelente manejo en la técnica, rápidamente fue ganando prestigio entre los encuadernadores locales, a quienes les daba clases junto con Gullin. Por ejemplo, en la **fig.25** es interesante ver el trabajo finísimo de la contratapa de este libro, realizada en cuero de tres tonalidades y montados con la técnica de mosaico, alineados perfectamente unos con otros, con filete dorado y firma del artista en el ángulo inferior derecho.



Figura 25. Encuadernación realizada en Argentina por Julien Lepretre. Fotografía tomada por la autora en la Casa de subastas Martín Saráchaga, junio de 2018.

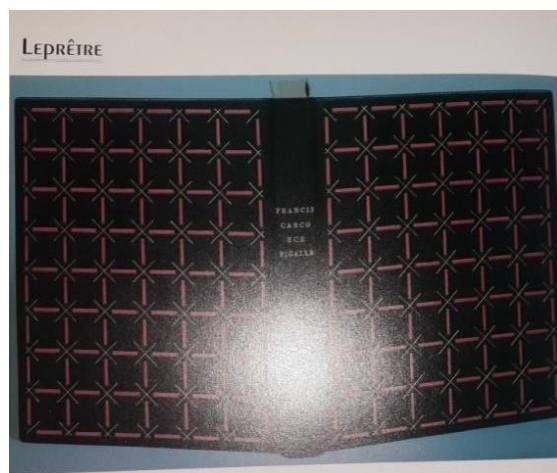


Figura 26. Tapas de libro encuadernado por Julien Lepretre. Foto publicada en Duncan, G. De Barta, *Art nouveau and art deco bookbinding, great French masters 1880-1940*, New York, Harry M. Abrams, 2000, p. 118.

Lepretre se había hecho conocido, luego de haber ganado una medalla de Oro por su trabajo en la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925. En las **figs. 25 y 26** podemos ver que la destreza y minuciosidad de Lepretre era, en comparación con Gullin, mucho más elevada. Esto es apreciable a partir de los filetes dorados, las contraguarnidas en cuero encastrado y tapas decoradas con profusión de motivos geométricos, algo que Gullin no practicaba tan asiduamente, porque prefería emplear sus papeles marmolados en los planos de las tapas.

¹⁵ La editorial Peuser fue fundada por Jacobo Peuser (1843- 1910) quien comenzó en la ciudad de Rosario con un negocio de librería y papelería. En 1875 comenzó a editar en Buenos Aires el primer periódico argentino-alemán y en 1888 publicó el almanaque y la *Guía Peuser*, dos ediciones de gran calidad, que serían el espíritu de la empresa. Nos interesa citarlo, porque fue un editor prestigioso vinculado a los círculos intelectuales de su momento y que estuvo muy interesado en el desarrollo editorial de calidad por lo que, en las primeras décadas del siglo XX, hizo traer a un encuadernador francés, cuando Francia era todavía el modelo a seguir en cuanto a encuadernaciones artísticas. Peuser empezó a editar libros en el año 1881 con el interés centrado en publicar libros de autores nacionales denominados como “calificados”, como por ejemplo *Las leyendas de los indios quichuas*, ilustrados por Malharro, Fortuny y José Cao (Buonocore, 1977: 61). En 1908, Peuser inicia una serie de obras de lujo con la publicación llamada *El Océano y el Firmamento*, por Alberto Solar, con láminas de Collivadino, Méndez Texo y Subercaseaux. Eso nos permite mostrar la red de vinculaciones que armaba para editar estos libros de lujo.

El francés, además de dar algunas clases particulares a encuadernadores, decidió abrir su propio taller en la calle Uruguay 624, luego de que la firma Peuser cerrara en el año 1964. La principal técnica que enseñaba era la denominada “francesa”, un procedimiento de encuadernación bastante complejo, para el cual era necesario un manejo acabado de la disciplina (EARA, 1994) (figs.27, 28 y 29). Fue Lepretre quien capacitó a Matilde Capelletti de Lotenero, la encuadernadora del Colegio Divino Rostro y maestra de Juan Duran Bueno.



Figura 27. Encuadernación tipo francesa realizada por Julien Lepretre.



Figura 28. Detalle de cabezada bordada. Fotografía tomada por la autora en la Casa de subastas Martín Saráchaga, junio de 2018.



Figura 29. Detalle de canto dorado a mano a dos colores. Fotografía tomada por la autora en la Casa de subastas Martín Saráchaga, junio de 2018.

En el caso de Matilde Capelletti de Lotenero, su relación con Lepretre comenzó por intermedio de Angiolina Astengo de Mitre, fundadora del Colegio Divino Rostro, quien había depositado en la joven encuadernadora muchas expectativas. Lepretre le enseñó mucho más detalladamente la técnica francesa, lo cual nos permite nuevamente destacar las diferencias que existían entre la educación en las Escuelas de Artes y Oficios y los talleres de maestros particulares. Respecto a esto Juan Durán relata:

Matilde comenzó encuadernación en el Divino Rostro de chiquita y fue la última recibida con título de encuadernadora en el colegio (ponele que fuera el año 30). Angiolina le propone a Matilde viajar a París a perfeccionarse, pero los padres se niegan, imagínate una mujer viajando a París sola, no. Cuando Angiolina se entera de que Julien estaba [en Argentina] lo contrata para que le diera clases a Matilde, porque ella era la única capa en encuadernación. Era tan valiosa Matilde, que el profesor italiano de la escuela, que era muy bueno, pero se perdió el nombre, mando cortarles las patas de una mesa para que ella pudiera trabajar cómoda (Duran, 2018).

Este testimonio nos permite destacar no solo la importancia que tenía viajar a Europa para terminar la formación de la disciplina o perfeccionarse con maestros extranjeros, sino también cómo las mujeres estaban subsumidas en un estricto entramado de base patriarcal.

Varinka Diaconú

Varinka Diaconú nació en Bucarest el 30 de septiembre de 1913, allí estudió Historia del Arte y Estética en la Universidad de Filosofía en esa ciudad, además de obtener la licenciatura en Letras en 1936.¹⁶ A partir de 1947, luego de tomar contacto con una exposición de encuadernaciones de Ella Cancicov (Tarrico, 2015), se dedica al estudio del oficio y en 1949 realiza su primera exposición individual con veintidós libros. En los años siguientes participó en exposiciones colectivas en Rumania, Finlandia, República Democrática Alemana y Checoslovaquia. En 1959 se radicó en Buenos Aires (EARA, 1993). Una vez instalada, inicia la búsqueda de encuadernadores con quienes poder conectarse e intercambiar conocimientos. Así encuentra a Julien Lepretre, visita su taller y decide armar su propio espacio. A partir de ese momento comenzó a dar clases y trabajar en encuadernación artística.



Figura 30. Izquierda Varinka Diaconú, centro Alina Diaconú, derecha Vladimir Diaconú. Fotografía colección Alina Diaconú.

¹⁶ Los detalles que conocemos acerca de esta experta encuadernadora rumana provienen en su mayoría de las entrevistas realizadas a su hija, la escritora Alina Diaconú y a sus alumnos, en particular a Carlos Quesada.

Con el tiempo, se hace conocida entre los encuadernadores locales y bibliófilos, recibiendo encargos de muchos coleccionistas, entre ellos Agostino Rocca (1895-1978), empresario italiano fundador del grupo Techint, para quien realizó una gran cantidad de libros y será durante muchos años su principal cliente. Además de su vasta clientela, la encuadernadora tenía numerosos alumnos, con quienes realizó dos muestras, una en la Galería Ática de Olivos en 1966 y otra en el Museo Fernández Blanco en 1985. Luego de su muerte en 1998 se realizó una muestra en el Museo Mitre en el año 2001 (López, 2001) (**fig.31**). En este sentido, Diaconú era una de las encuadernadoras más prestigiosas, que una mujer fuera una de las figuras más destacadas en esta disciplina, nos lleva a pensar que posiblemente su conexión con el arte, la encuadernación y la costura fuera más íntima que con las figuras masculinas.

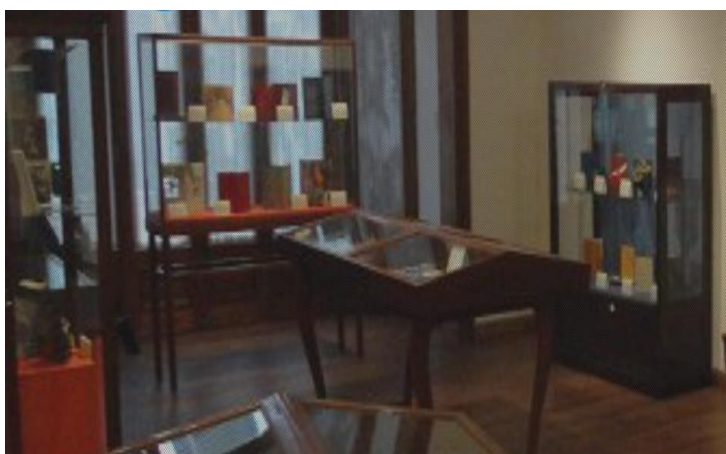


Figura 31. Exposición Homenaje al Libro. Realizada en el Museo Mitre en el año 2001. Organizada en conjunto con EARA. Museo Mitre, <https://museomitre.cultura.gob.ar/exhibicion/exposicion-homenaje-al-libro-en-el-museo-mitre/> [Consulta: 15/07/2019].

En cuanto a sus espacios de trabajo, tras su llegada a Buenos Aires, en 1960 abrió su taller en su departamento de la calle Perón al 2300. No trabajó en otros espacios, ni dio clases en otros lugares porque no le interesaba, según testimonia su hija. Tener su propio taller le daba una mayor libertad para sus enseñanzas, ya que de este modo no se sometía a las lógicas de otros espacios. Sus alumnos eran seleccionados considerando una cierta cantidad de variables y requisitos que debían cumplir para poder acceder al privilegio de “ser parte” de su entorno más allegado de discípulos, en principio conocer las técnicas básicas de encuadernación, rústica, cartoné y media pasta. Asimismo, sus estudiantes no solo debían tener altas aptitudes como encuadernadores, sino que era necesario tener recursos para poder costearlo, ya que el precio de sus clases era el más alto del mercado de ese momento y no debemos olvidar que el costo de los materiales y las herramientas también lo eran. Sus clases costaban u\$s 100 por tres horas (Quesada, 2019), mientras que una clase de Juan Gullin costaba unos u\$s 35 (Cucullu, 2015), y una de Marta Díaz de Cucullu u\$s 15 (**figs.32 y 33**). Esto tenía relación directa con el ya mencionado prestigio que Diaconú había conseguido dentro del entorno en el cual se movía, lo que fomentaba la exclusividad y por extensión los alumnos que se

capacitaran con ella tendrían similares posibilidades. Para ellas y ellos, decir que eran discípulos de Diaconú posibilitaba acceder a un mayor rango de clientes con más exigencias y esto redundaba en mejor una mejor paga. Por el contrario, Gullin tenía un alumnado muy extenso (10 por turno generalmente), ya que subsistía con el dictado de clases. Y finalmente los estudiantes que comenzaban a abrir sus talleres, como Marta Díaz, no se sentían capacitados para cobrar valores similares a sus mentores, por eso cobraban la mitad. Estas fluctuaciones de precios, estudiantes y clientes nos permiten ver cuál era el rol que cada maestro tenía en el campo, por un lado, quienes eran parte del taller de Varinka, tenían un objetivo claro y era continuar trabajando en este ámbito, mientras que muchas de las discípulas de Juan solo lo hacían como hobby, es decir que sus encuadernaciones, en la gran mayoría, eran realizadas para sus círculos íntimos.

Año	Período	Precio
1970	MAYO A AGOSTO	35 =
	AGOSTO A NOV	36 =
1971	MAYO A SEP	40 =
	SEP A NOV	50 =
1973	ABRIL	100 =
1975	AGOSTO A NOV	700 =
1976		700 =
1978		18.000
1979		22.000
1980		90.000
1981		160.000
1983	ABRIL - MAYO	250.000
	JUNIO	300.000

Figura 32. Precio de las clases de Juan Gullin desde 1973 a 1983. Foto cortesía Marta Díaz de Cucullu.

Year	Cost	Year	Cost	Year	Cost	Year	Cost	Year	Cost
1960	40	1973	100	78	16.000	79	30.000	81/82	200/500
1983	250.000	83	300.000	84	350.000	85	400.000	86	450.000
1987	500.000	87	550.000	88	600.000	89	650.000	90	700.000
1991	700.000	91	750.000	92	800.000	93	850.000	94	900.000
1995	1.000.000	95	1.100.000	96	1.200.000	97	1.300.000	98	1.400.000
1999	1.600.000	99	1.700.000	00	1.800.000	01	1.900.000	02	2.000.000

Figura 33. Detalle de costos de clases, materiales y herramientas desde 1960 al 2000. Foto cortesía Marta Díaz de Cucullu.

Con respecto a sus herramientas, como había comenzado a trabajar en encuadernación desde muy joven en Rumania, donde tenía su propio taller y donde -según testimonio de su hija- tenía gran cantidad de herramientas de gran porte que tuvo que dejar al abandonar el país:

Ella tenía su taller en Bucarest con la prensa, que era un mamotreto enorme, después para hacer el *tronje fill*, que se ubicaba en el lomo del libro, se hacía con hilo de seda de colores -cabezada- y después estaba la cizalla para cortar los cartones, las colas. Eso era para la parte de encuadernación. Yo la

seguía mucho más a ella con la parte de decoración de la tapa, que lo hacía sobre una mesa y era la parte más linda (Diaconú, 2018).

Lamentablemente solo pudo transportar algunas pocas herramientas, y una vez instalada en Buenos Aires, tuvo que ir comprándolas poco a poco, ya fueran herramientas que vendían los encuadernadores retirados o bien traídas especialmente de Europa por pedido a sus alumnos que solían viajar. Recordemos que este tipo de herramientas eran de producción casera, adaptaciones de otras disciplinas o importadas y por lo tanto muy costosas ya que el mercado nacional no era lo suficientemente significativo como para justificar su producción local.

Al igual que Gullin, las pausas en las clases de Diaconú eran los momentos sociales que se destacaban por el *cosonak* (torta rumana), que le permitía estrechar fuertes lazos con sus alumnos, como en el caso de Carlos Quesada quien fue su principal discípulo. Gracias a Quesada podemos reconstruir la vida en el taller y las principales técnicas que enseñaba Diaconú: “Varinka solo daba decoración con la técnica de *mosaique*, sus estudiantes debían llevar libros terminados en cuero y ella les daba la clase de decoración” (fig.34). Aquí podemos constatar que el caso de Diaconú era distinto al de Gullin, ya que ella daba mucha más libertad de trabajo, incluso exigía que los libros llegaran casi terminados para poder trabajar la técnica, en este caso del mosaico. Esto no solo les daba más seguridad de trabajo e independencia a sus discípulos, sino también permitía un avance continuo y una producción mucho más amplia.

Según el testimonio de Quesada, Diaconú con él hizo una excepción, ya que le enseñó desde el principio la técnica francesa con vocabulario francés por lo cual “luego tuve que recurrir a Susana Meden, que en esa época daba clases en el Museo Mitre para aprender en español el nombre de las herramientas y pasos de una encuadernación” (Quesada, 2015). Como explican tanto Quesada como su hija, uno de los recursos que más ejecutaba era el mosaico, “que desarrollaba en base a técnicas medievales” (Diaconú, 2018). En aquel proceso calcaba el dibujo en la tapa y luego procedía a la inserción de las piezas montadas que habían sido previamente cortadas que pegaba con engrudo (Diaconú, 2018). Este tipo de labor se realizaba generalmente en la tapa anterior del libro cubierta en pleno cuero. Por tanto, una vez finalizado el proceso de encuadernación propiamente dicho y terminada la inserción de las tapas en el cuerpo del libro, se dedicaba a su decoración (mosaico). Para ello, en primera instancia debía maquetarlo, estos dibujos los realizaba su esposo Vladimir Diaconú, quien era abogado, crítico y coleccionista de arte. Luego de su muerte, comienza a realizarlos ella misma, como se observa en el libro que hizo para su hija Alina con un diseño propio (fig.35).



Figura 34. Técnica de mosaico. Libro encuadernado por Carlos Quesada. Foto cortesía Carlos Quesada.

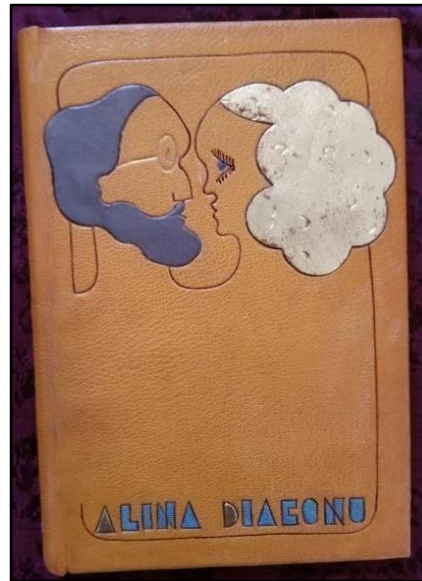


Figura 35. Mosaico realizado por Varinka Diaconú. Colección Alina Diaconú.

Según Quesada, Diaconú procuraba en la enseñanza que los alumnos conocieran el texto a encuadernar, “no se puede diseñar una encuadernación sin haber leído la obra, hasta el color del cuero era elegido en base a ese pensamiento, para transformar el libro en una obra de arte según sus propias palabras” (Quesada, 2015) (figs.36 y 37). En este punto podemos observar que hay algo más allá de la técnica y donde, desde una concepción vasariana, la idea guía la realización del objeto, en esta oscilación entre arte-artesanía. Por ello, en el caso de los encuadernadores -no así en el de los restauradores- es fundamental la relación entre continente y contenido, desde esta concepción artística. Los encuadernadores actuales buscan que la obra-libro tenga un discurso integral desde el punto de vista artístico y material, y para llegar a tal fin -al igual que ha propuesto Petrucci en el marco de la función de los operadores gráficos- ponen en acción estrategias creativas que transforman los signos y exaltan los aspectos estéticos, a la vez que multiplican los elementos ornamentales y decorativos (Petrucci, 1999: 171). En contraposición, la búsqueda de los restauradores, no se fundamenta en una perspectiva estética (aunque es inherente), sino a partir de la historicidad, para mantener una integridad discursiva y material que permita asociar ese objeto a un período y un contexto determinados.



Figuras 36 y 37. Libro sobre ballets rusos encuadernado por Carlos Quesada siendo alumno de Varinka Diaconú. Fotografías cortesía Carlos Quesada.

La bibliofilia

Uno de los hitos fundamentales de este período para entender el lugar de la encuadernación artística es la creación de la Sociedad de Bibliófilos Argentina (en adelante SBA) de 1928 (1928:11). El entonces director de la Biblioteca Nacional, Paul Groussac, auspició su creación y su primera sede estuvo en la misma biblioteca. Si bien en sus inicios tuvo solo 45 miembros, pocos años después de su creación, el número ascendió a 95. Esta sociedad propició una alta fluidez de relaciones entre artistas, escritores y encuadernadores, que conjugaban sus trabajos para generar el producto visual de alta calidad y belleza que la SBA buscaba.

La SBA contó entre sus miembros con figuras destacadas como Enrique Ruiz Guiñazú,¹⁷ Eduardo J. Bullrich,¹⁸ Alejo González Garaño¹⁹ y Mariano de Vedia y Mitre (vinculado directamente con el Colegio Divino Rostro de la mano de Angiolina Astengo de Mitre), entre otros. La SBA tenía

¹⁷ Ruiz Guiñazú en este período también fue miembro del Instituto de Ciencias Genealógicas; presidente del Museo Social Argentino (1926- 1930); director y fundador de la Revista del Banco Hipotecario Nacional y cofundador y codirector de la Editorial América Unida.

¹⁸ Bullrich además ocupó otros cargos como: vicepresidente de la Academia Nacional de Bellas Artes y Académico de Número designado por Superior Decreto del Poder Ejecutivo Nacional de Fecha 1º de Julio de 1936. La presidencia de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos y miembro fundador de la misma. Miembro del jurado para la provisión de cargos directivos en la Escuela de Bellas Artes de la Nación (1936-37), vocal de la C.D. de Los Amigos del arte, presidente y miembro fundador de la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes, director de las revistas Martín Fierro y Proa, presidente del Departamento Nacional del Trabajo, subsecretario del Ministerio del Interior y secretario de la Presidencia de la Nación.

¹⁹ Historiador, bibliófilo, coleccionista de pintura, grabado, iconografía y publicaciones coloniales y del siglo XIX. Fue el responsable de las exposiciones de los pintores viajeros y criollos que iniciaron el arte nacional entre 1818 y 1865. Los ensayos, la documentación y los inventarios de obras que incluyó en los catálogos, influyeron la historiografía local durante décadas. Fue director del Museo Histórico Nacional y miembro fundador de la Academia Nacional de Bellas Artes. Integró el Consejo de la Asociación de Amigos del Arte. En 1938 se publicó la Historia de la Nación Argentina, dirigida por Ricardo Levene.

entre sus objetivos “propagar el gusto por los buenos libros” (Costa, 2012:1). Por eso sus ediciones tenían particular atención a detalles como la calidad del papel (que era importado), las encuadernaciones, la singularidad tipográfica y la originalidad en las ilustraciones. Para estas últimas convocaban a artistas locales como Alfredo Guido²⁰ o Adolfo Bellocq,²¹ quienes además trabajaban muy estrechamente en todas las actividades de la SBA y tuvieron una alta participación en las artes del libro, Guido en la Escuela Superior de Bellas Artes y Bellocq en la Fader. En este punto es importante destacar la labor del *artista ilustrador* propuesta por Guido:

El ilustrador tiene que ejercer su oficio evitando cualquier exhibicionismo; debe tener ante todo el sentido del libro y de su arquitectura, debe colaborar con la obra, haciendo que sus dibujos preparen un clima propicio para el libro, a veces hasta con simples ornamentaciones (Guido cit. en Buonocore, 1977:5).

Así las publicaciones de la SBA buscaron cruzar imagen y texto, dándole particular importancia también a elementos como papeles decorativos, letras capitales o iniciales, orlas y viñetas en las cabeceras o en los finales de los capítulos. En este sentido, se publicaron importantes obras conjugando la labor de autores y artistas nacionales, destacados. Podríamos entender este mecanismo a partir del concepto de “culto” que Baudrillard (2009:100) destaca en cuanto a la alimentación del deseo que se satisface consumiendo, que pone en acción emociones y sensaciones muy particulares, como es el caso de la atracción por el lujo.

Las ediciones eran distribuidas entre los integrantes de la asociación, de la cual solo podían participar 95 socios según la modificación del estatuto del año 1941 (Costa, 2012). Las tiradas eran limitadas y generalmente no superaban los 100 ejemplares numerados; los primeros, llevaban el nombre del socio impreso; los restantes (con letras) se destinaban a colaboradores o intercambios con otras sociedades bibliófilas extranjeras, como la Sociedad de Bibliófilos Españoles. Estas ediciones que aspiraban a la singularidad y belleza implicaban un alto costo de producción, lo que explica el número reducido de ejemplares. Frente a esta evidencia podemos contradecir aquello que postulaban de “propagar el gusto por los buenos libros”, ya que como se ve era una sociedad bastante cerrada, porque solo producía libros de lujo solo para aquellos que la integraban.

²⁰ Nació en Rosario (1892-1967), fue decorador, muralista, ilustrador, grabador y pintor de caballete. Se formó en el taller del artista italiano Mateo Casella. En 1912 ingresó a la Academia Nacional de Bellas Artes, donde se recibió como Profesor de Dibujo. Allí, fue alumno de Pío Collivadino y Carlos Ripamonte. Participó en el Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires desde 1913, obteniendo el Primer Premio de Pintura en 1924.

²¹ Nació en Buenos Aires (1899-1972), fue grabador, xilógrafo, docente y pintor autodidacta. Jefe del taller de grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova a partir de 1928, en 1931 organizó la primera exposición del grabado argentino. Perteneció al “Grupo Boedo” junto a otros plásticos como Guillermo Facio Hebequer, Abraham Vigo, Agustín Riganelli y José Arato.

Un ejemplo de lo dicho aquí, podemos verlo en la edición de *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento, ilustrado con aguafuertes de Alfredo Guido, dirigido por Eduardo Bullrich y Carlos Mayer e impreso en los talleres de Francisco A. Colombo en 1933 (quién publicó para la SBA durante 50 años) (Buonocore, 1977:193). Cada capítulo del libro está precedido por un grabado que anuncia su contenido (**fig.38**). La SBA publicó de forma independiente alrededor de 15 libros singulares y novedosos en el plano editorial, considerados de lujo por la calidad de su edición, diagramación, papel y encuadernaciones con procedimientos complejos y materiales costosos.

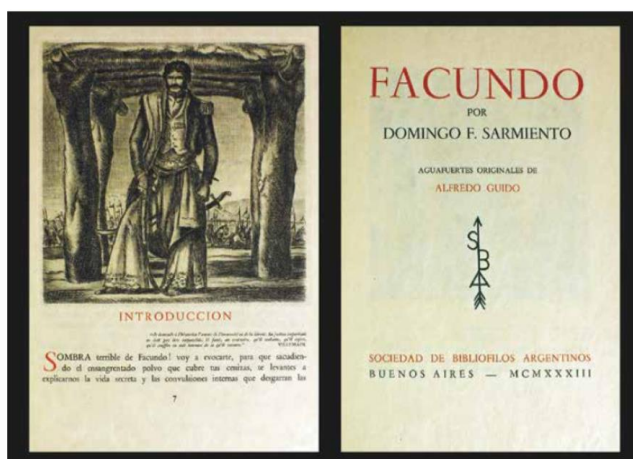


Figura 38. *Facundo* de Domingo F. Sarmiento. Primer libro editado por la Sociedad de Bibliófilos con aguafuertes del artista Alfredo Guido. Colección Biblioteca Nacional.

Si bien existía una variedad de perfiles de bibliófilos, lo cierto es que la década de 1920, fue un período de intensa efervescencia literaria y artística (Villanueva, 2017: 154). Podemos destacar en este contexto el surgimiento de la Escuela Argentina de Grabadores y Dibujantes quienes entre sus objetivos al igual que la SBA, buscaban contribuir a la difusión del gusto artístico en el país (Dolinko, 2016:2). El grabado fue un aliado fundamental de la producción literaria ya que se usó ampliamente para la ilustración de libros, instalando al discurso visual en el universo de la cultura letrada. La frecuente asociación entre artistas y escritores mantuvo al género del libro ilustrado como una producción específica dentro del campo gráfico. Así la realización de grabados originales para ilustrar esos textos encuadernados fue una fuerte línea de trabajo, que se mantuvo durante la primera mitad del siglo XX para numerosos artistas como los ya mencionados Alfredo Guido y Adolfo Bellocq (Villanueva, 2017:154) (**fig.39**). Destacar las diversas personalidades que intervinieron en la producción nos permite comprender el nivel de complejidad que significaba elaborar un libro de estas características en las décadas de 1920 y 1930. Cada uno de los grabadores, litógrafos y dibujantes sentaron las bases de una teoría y práctica de la ilustración del libro argentino.

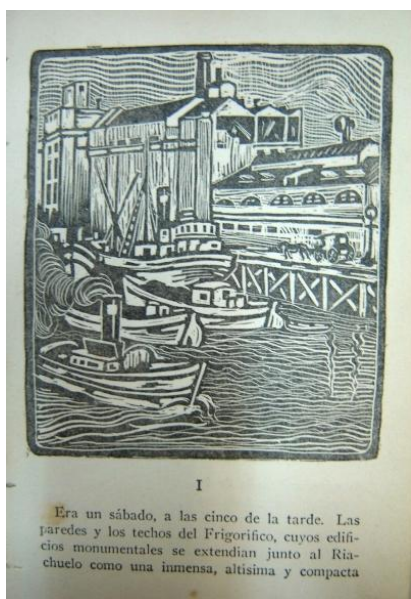


Figura 39. Grabado de Adolfo Bellocq para el libro *Historia de Arrabal* de Manuel Gálvez, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1922, p.7.

Un claro ejemplo de ello fueron los artistas Alfonso Bosco (1858- 1921) y sus discípulos Martín Malharro (1865- 1911) y Mario A. Canale (1890-1951). Una vez más cada una de estas vinculaciones nos permiten ver las redes de trabajo y transversalidad de todas estas disciplinas artísticas y cómo el concepto de arte se complejiza.

En este sentido, en la reforma del estatuto en 1941 la SBA amplió su horizonte, en su artículo 2° planteaba que “tiene por objeto cultivar y fomentar el arte tipográfico y las artes decorativas complementarias de los buenos libros (como los dorados, empastados, entelados y gofrados.) no solamente entre sus asociados, sino en interés público” (SBA, 1941:3). Esto resulta de particular interés para esta indagación, ya que nos permite demostrar que el despegue en las artes del libro en los años 40 se vio fomentado por actores provenientes de diversos campos. Cabe además mencionar que las organizaciones mencionadas y otras como la Sociedad Argentina de Grabadores y la Academia Nacional de Bellas Artes, compartían la mayoría de sus integrantes, permitiendo de este modo la fluidez de información, técnicas y relaciones.

Los representantes de la SBA buscaban que los encuadernadores con los que trabajaran fueran figuras de renombre, tal fue la idea de su fundador y presidente Eduardo Bullrich (1895-1950). Bullrich fue una fuerte influencia en el mundo del libro ya que se movía en los círculos más selectos de editores, escritores y artistas. De hecho, la revista *Proa* (de la cual fue director, fundada por Oliverio Gironde, Ricardo Güiraldes y Evar Méndez), es considerada el motor del movimiento literario y artístico de las disciplinas vinculadas al libro, pero lo más importante es que a partir de *Proa* se dio un fuerte impulso de las artes gráficas y del libro (Buonocore, 1977: 109). Bullrich no solo encuadernaba sus libros con los denominados “pioneros”, sino que además lo hacía con artistas franceses como León Gruel (1840-1923) (**fig.40**), un destacado encuadernador francés de principios

de siglo XX que tenía un importante negocio de venta de libros en París (Dihel, 1980:108). Gruel es clave para nuestro análisis ya que fue autor de libros como *Manuel historique et bibliographique de l'amateur de reliures* de 1897, el cual es uno de los primeros libros de historia de la encuadernación occidental. Este último fue muy leído en Argentina, ya que formaba parte de las bibliotecas personales de aquellos encuadernadores pioneros. Frente a esta influencia de los encuadernadores franceses, Diehl explica que los grandes maestros encuadernadores de principios del siglo XX, entre los cuales se encontraba Gruel, no eran jóvenes al inicio de la primera Guerra Mundial, por lo que sus lugares fueron ocupados rápidamente por sus aprendices, quienes en su mayoría nunca regresaron de la guerra y “consecuentemente la perfecta técnica de la encuadernación francesa estuvo en peligro de perderse”²² (Dihel, 1980:106). Debemos además recordar que esta conflagración mundial, que no solo implicó una migración masiva, sino principalmente una crisis económico-social global acompañada de la crisis del libro y en particular de su producción fue causada entre otras cosas por el enorme aumento de precios (Petrucci, 1999: 251). Esto aporta dos cuestiones importantes: por un lado, el decaimiento de la encuadernación francesa hacia la década del veinte en el mundo y por otro, la atomización de muchos encuadernadores, siendo uno de ellos el anteriormente mencionado Juliene Lepretre.

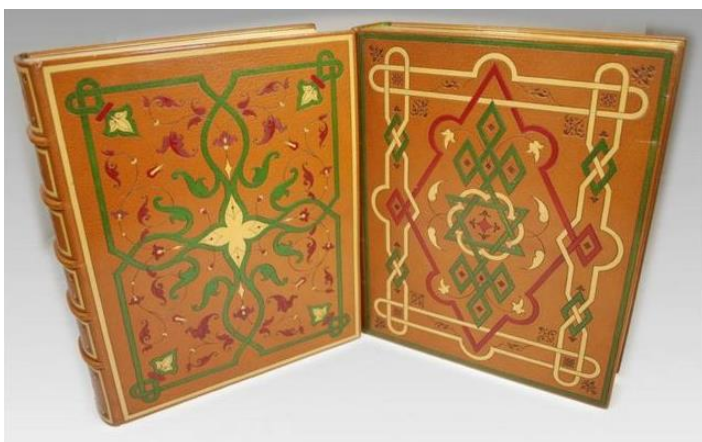


Figura 40. Encuadernación de León Gruel realizada en pleno cuero con decoración en mosaico en tapa y contratapa. Firmada por León Gruel, París, 1904.

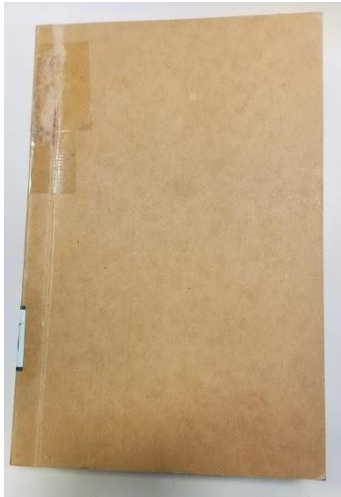
Ahora bien, estos bibliófilos se movían no sólo en ambientes privados, sino que también lo hacían en espacios de la administración pública y tanto en uno como en otro caso trataban a su objeto libro con similar interés. Testimonio de ello son las memorias de la Biblioteca Nacional (BN) bajo la dirección de Gustavo Martínez Zuviría (1931-1955, el tercero de la institución). Allí hemos podido enlazar la actividad del Dr. Félix Domenech, bibliófilo y restaurador de libros, que colaboraba con la BN, con la SBA y con la editorial Peuser. En las memorias de la BN, puede verse la importancia

²² “consequently the perfect French technique of binding was in danger of being lost” (traducción de la autora).

que se le daba a la compra de material para encuadernación ya que, de un total de 27.000 pesos de gastos, el taller de encuadernación se llevaba 4.254 (BN, 1934, 24). Esto significa que el 16% del presupuesto era destinado a la reparación de libros, mientras que solo un 10% se ocupaba para la compra de libros nuevos. Entonces la restauración en las primeras gestiones de la BN ya era un tema importante, en tanto el deterioro de los libros de consulta ameritaba que se contemplaran reparaciones periódicamente.

En este punto cabe detenerse en algunos detalles respecto de las relaciones de trabajo de los encuadernadores tanto con bibliófilos como con instituciones públicas. Según el testimonio de Pedro Díaz, dedicado a la encuadernación para bibliófilos: “los contratos de trabajo fueron y son informales y de palabra, el bibliófilo te da el libro, vos lo analizás y luego le explicás tu propuesta de trabajo, y mientras vas trabajando se lo vas mostrando, si no le gusta lo cambiás” (Díaz, 2018). Lamentablemente a nivel privado solo podemos valernos de este tipo de testimonios, ya que no existen fuentes escritas que nos permitan confirmar esta aseveración, sin embargo, los dichos de Pedro Díaz fueron confirmados y compartidos por otras y otros encuadernadores como Marta Díaz, Juan Durán, Carlos Quesada y Sol Rébora. Esto nos permite entrever que el encuadernador, su trayectoria y los trabajos que lo respaldaban, inspiraba confianza, a diferencia de aquello que postula Baxandall para el Renacimiento sobre los “documentos formales que registraban la línea esencial de la relación de la cual surgía un cuadro” (Baxandall, 1972:20), pero que sí se halla en relación con lo que postula Sennett respecto de la época medieval en relación al gremio de los orfebres, donde los “contratos escritos entre los adultos no tenían fuerza vinculante en que la base de las transacciones comerciales era la confianza informal” (Sennett, 2008:43).

En cambio, en entes públicos como la BN, o la Biblioteca del Congreso de la Nación las reparaciones eran estandarizadas, realizándose procedimientos similares para todos los libros (**figs. 41 y 42**). En las imágenes puede observarse el escaso cuidado que se le da a las encuadernaciones, ya que lo importante es la resistencia, a fin de que el libro pueda ser utilizado por gran cantidad de usuarios sin que se rompa fácilmente. El objetivo era práctico: facilitar la manipulación, no embellecer el libro. Aunque tampoco había una línea específica de cómo ejecutar el proceso de encuadernación, ya que se trataba de un procedimiento más bien técnico y estandarizado. Esta actividad está entonces fuertemente contrapuesta a la que los encuadernadores realizaban para los bibliófilos en donde el objetivo no es utilitario sino “artístico”, conceptos que nos acercan nuevamente a la asociación entre arte y artesanía.



Figuras 41 y 42. Libros encuadernados y restaurados en la Biblioteca del Congreso.

En las memorias de la BN se menciona que “como no han podido ni lejos dar abasto con las necesidades de la casa. En la BN hay no menos de 50.000 volúmenes en rústica, que es forzoso restaurar” (BN, 1934:28). Por ese motivo ese mismo año, se incorporan instrumentos que posibilitaron la mecanización de la encuadernación tales como una máquina de dorar e imprimir a fuego. En 1933 el taller de la BN estaba a cargo de un jefe (Antonio Posselt) y dos oficiales (Juan Panicini y Mario Esgrelli). Este último encuadernador Esgrelli inició sus estudios en el Colegio León XIII de Artes y Oficios y en el año 1927 viajó a París a estudiar en los talleres de los encuadernadores más destacados de la época; pasó luego a Roma donde estudió sobre la decoración de tapas (anónimo *La Nación*, 1972). Esgrelli fue encuadernador de Agustín P. Justo, Enrique Larreta, Matías Errázuriz y Teodoro Vogelius y de las familias Mayer, Porcel de Peralta, entre otros. La calidad de su factura nos permite entender por qué eran tan requeridos sus trabajos. En un reportaje en la revista *La Nación*, el encuadernador habla de los costos de los trabajos que realizaba: una encuadernación de lujo en cuero marroquí costaba 50.000 pesos, encuadernaciones con cantos trabajados, llegaban a valores tan altos como 200.000 pesos (**fig. 43**). Para tener una dimensión de los precios, en ese mismo momento el empresario Carlos Pedro Blaquier compró un cuadro del artista argentino Emilio Pettoruti en 206.000 dólares, lo cual equivalía a 20.600.000 pesos ley. Entonces, si bien eran trabajos de encuadernación artística eran valorados por el mercado y la bibliofilia, no se comparaban con los precios de las obras artísticas (**fig.44**).



Figura 43. El encuadernador Mario Esgrelli en su taller, publicada en la *Revista La Nación* en 1972.

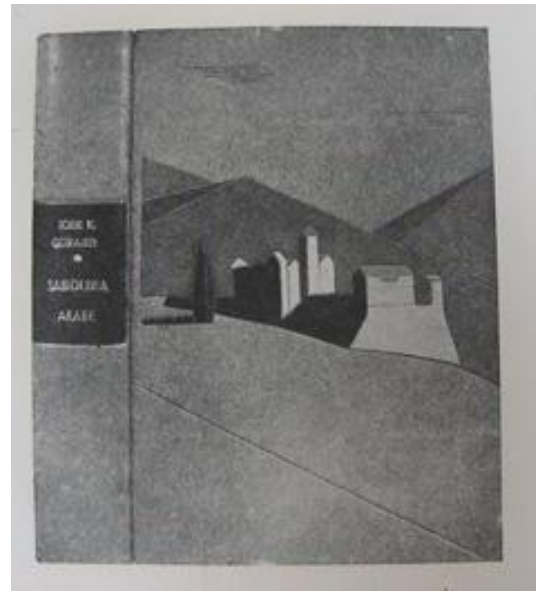


Figura 44. Encuadernación de Mario Esgrelli, publicada en la *Revista La Nación* en 1953.

Estos indicios, tanto de espacios privados como públicos, nos permiten tener un panorama general de la encuadernación en las primeras décadas del siglo XX, destacando por un lado el trabajo exquisito de los encuadernadores artísticos para bibliófilos, que se asocia al arte; y por otro lado, el oficio de los encuadernadores que trabajaban en espacios públicos como las bibliotecas, donde la labor era más estandarizada y estaba directamente relacionada a necesidades de uso, cumpliendo así una función práctica/utilitaria. Pero lo paradigmático de esto es que encuadernadores como Mario Esgrelli (quién también trabajaba para la SBA) (Tarrico, 2015), en su trabajo en la BN no prestaba una atención minuciosa a su tarea debido a la gran cantidad de trabajo, exigencias de uso y problemáticas de los materiales. Esto indica que los fines y usos que se les daban a los libros en tanto utilitario u “objeto artístico”, determinaban el tipo de intervención material que se le daba.

Otra vez, aquí vemos la estrecha relación que se daba entre la bibliofilia, el arte y la encuadernación, modificando los modos de percibir estos objetos librarios según su contexto. Por otra parte, que un encuadernador como Esgrelli fuera presentado como un artista en una nota periodística de un diario de gran tirada como *La Nación*, es síntoma de un proceso de cambio de paradigma que tomará mucha más fuerza a partir de la generación siguiente, cuando el encuadernador artístico será considerado “un artista” (y donde la brecha con la restauración de libros será mayor). Podemos esbozar varias razones al respecto: su interacción en el mercado del arte, su reconocimiento en los medios gráficos, la incorporación de la firma en los libros que encuadernaban e incluso las exposiciones que empiezan a realizarse en distintos ámbitos relacionados con el arte, a

partir de esta época (por ejemplo, la muestra individual de Esgrelli en 1953 en el Ateneo Popular de la Boca) (fig.45).

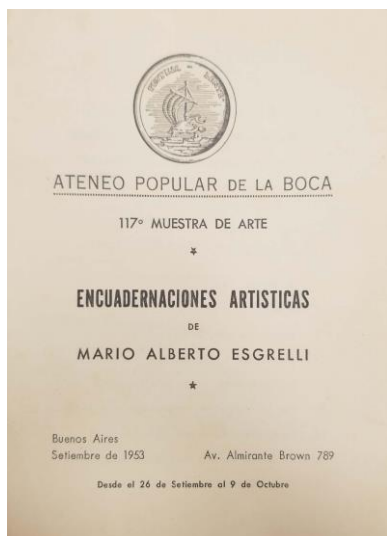


Figura 45. Catálogo de la exposición de Mario Esgrelli en el Ateneo Popular de La Boca, 1953. Colección Centro de Estudios Espigas.

Si comparamos el trabajo de Esgrelli con el de Varinka Diaconú y con los de la Biblioteca del Congreso, o con una restauración actual de libros históricos, donde se ha conservado casi todo el material original, como las tapas que fueron reparadas y reintegradas cromáticamente, además de la costura original y las guardas también restauradas; queda más que claro el empeño de trabajo que en una y otra actividad se oponían (figs.46 y 47). Por otra parte, queda en evidencia que la disciplina de la restauración entre las décadas de 1940 y 1960, inclusive llegando a la década de los noventa, aún continuaba buscando sus bases teóricas y empíricas, transitando entre la importancia de respetar la originalidad del libro y la priorización del uso por sobre la importancia de la historicidad. Esto tiene relación directa con que la restauración aún está siendo definida y por tanto su comportamiento fue fluctuante. En cambio, los encuadernadores, se toman la libertad de interpretar el contenido del libro para darle una estética acorde y que además le permita al dueño identificarlo como “único” (Baudrillard, 2006:105-106) (fig.48).



Figuras 46 y 47. Libro histórico antes de la restauración y después de la restauración. Libro alemán de 1811, restaurado en el Fondo Antiguo de la Compañía de Jesús. Fuente: Nicolás Yapuguay Restauraciones. (s.f.). http://laboratoriodefondoantiguo.blogspot.com.ar/2009_06_01_archive.html. [consulta: 11/12/2015].

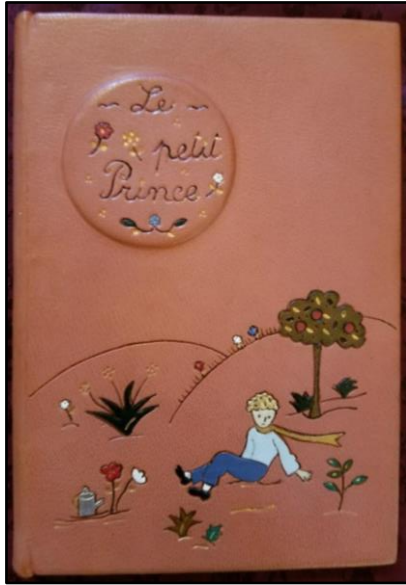


Figura 48. Libro de artista, encuadernado por Varinka Diaconú. *El Principito* de Saint Exupéry. Colección Alina Diaconú.

Estas diferencias permiten entender por qué encuadernadores y restauradores, conforme avanza el siglo XX empiezan a separarse, en el caso de los trabajos para bibliófilos, estos permitieron a los encuadernadores crecer y desarrollarse. Por eso creemos importante apoyar la hipótesis de Carlos Díaz y Elvira Miguélez (2016:37), quienes entienden que la figura del bibliófilo durante el siglo XIX y principios del XX fue de gran importancia para el desarrollo de la historia del arte ligatorio y que gracias a ellos los encuadernadores mantuvieron un trabajo dinámico. Otra característica diferenciadora es que los encuadernadores artísticos firman su trabajo, en cambio los restauradores, si bien lo hacían hasta la década de 1980, ya para la década del noventa dejaron de hacerlo (**figs. 49 y 50**). De hecho, estos últimos buscan de algún modo borrar las huellas de su autoría, lo cual significa que su interferencia tanto en la materialidad como en la estética debe ser la mínima indispensable para poder garantizar la perdurabilidad del objeto.



Figura 49. Hierro con nombre para gofrar y dorar.



Figura 50. Libro firmado por Varinka Diaconú, *El Principito* de Saint Exupéry. Colección Alina Diaconú.

Mecanismos de difusión. Exposiciones

Las primeras exposiciones de encuadernaciones de las cuales tenemos registro están vinculadas a otras disciplinas, como la inclusión en el Salón Anual de la Comisión Nacional de Bellas Artes a partir de 1914 o el de Arte decorativo a partir del año 1918, donde de manera dispar y arbitraria, se exponían libros o cubiertas de libros de encuadernadores o artistas mezclados entre sí. Estos salones eran un lugar privilegiado para las discusiones que se estaban dando en ese momento en el ámbito del arte, y funcionaban tanto como escenario de las tendencias y las posiciones como plataforma de construcción de legitimidades y jerarquías (Fasce, 2019:2).

El nexo entre el mundo del libro y la esfera artística en Argentina en el primer cuarto del siglo XX se hace también evidente con la primera Exposición Nacional de Libros en el año 1928 (*La Literatura Argentina*, 1928). Esta exhibición fue un parteaguas en cuanto a los conceptos que definían al libro, por un lado, respecto de la modificación en su percepción como objeto de arte y por otro por el impulso que dio a la producción editorial, dado el carácter “oficial” del evento ya que el Gobierno Nacional nombró por decreto una junta organizadora *ad hoc* integrada por Enrique Larreta y el ex intendente de la ciudad de Buenos Aires Carlos M. Noel, entre otros. Por otra parte, figuras como Leopoldo Lugones y Ricardo Rojas que fueron parte de la inauguración, testimonian su importancia. Incluso el entonces Presidente de la Nación, Marcelo T. de Alvear, aludió a ella como “la prueba elocuente de los progresos de la producción intelectual y las artes gráficas en el país” (Gasio, 1928: 10). Esta exposición tiene también la particularidad de haber acercado a personas que estaban vinculadas fuertemente al mundo del arte y del libro como: José L. Pagano, Atilio Chiappori, Carlos Giambiagi, Adolfo Bellocq, Paul Groussac, Martín Noel, Emilio Coni, que revelan la red de relaciones que se estableció para concretar esta exposición y que nos permite ver el flujo en las maneras de pensar el objeto librario cruzada por concepciones diversas a partir de la materialidad, el arte, la cultura visual, las letras y las ediciones. Estas vinculaciones son subrayadas por Villanueva (2017), quien destaca la necesidad de los artistas de la década de 1920 de encauzar la praxis artística en las artes decorativas y aplicadas. Como evidencia de ello, aporta el testimonio de Giambiagi, quien en una carta a un colega abrevia acerca de la importancia de trabajar en la decoración de libros con grabados. Pero lo interesante de este testimonio es su descripción de los artistas como jornaleros, desdibujando los límites entre artista y artesano y difuminando la definición entre una y otra disciplina, en cuanto a la regularidad de los trabajos y la continuidad en los pagos que se perciben por ello.

Por otra parte, en décadas posteriores se siguen incluyendo encuadernaciones en diversas exposiciones dentro de los circuitos artísticos. Así puede verse en la publicación del diario *La Nación* de autor anónimo del 22 de octubre de 1933 (**fig.51**), donde aparecen diversas fotografías de

cuadros, esculturas y una encuadernación. Se trata de una página completa, con el título “Actividad artística local” que detalla las distintas exhibiciones en Buenos Aires (en espacios como Galerías Witcomb, Nordiska, Amigos del Arte y la Dirección Nacional de Bellas Artes). Es interesante poder ver en un mismo instrumento de comunicación, por un lado, diversos espacios donde el arte es comercializado y por otro, lugares como el caso de la Dirección Nacional de Bellas Artes, donde solo es expuesto para su apreciación estética.



Figura 51. “Actividad artística local”, *La Nación*, 22 de octubre de 1922. En el ángulo inferior izquierdo puede verse la encuadernación de María Elvira Rojas. Colección Centro de Estudios Espigas.

Si bien el Salón Nacional comenzó a realizarse a partir de 1911, ya en 1914 podemos ver en sus catálogos que había libros expuestos. Se incorpora además una sección de artes decorativas (*Catálogo Salón Nacional, 1914*). Los trabajos eran evaluados por expertos de disciplinas cercanas para ser aceptados o no, y en los primeros años en el ámbito de las artes decorativas, el premio fue declarado desierto. En cambio, en 1917, ya existe un jurado nombrado específicamente para la sección de artes decorativas, integrado por Alejandro Christophersen, Lorenzo Pique y Hugo Garbarini. A partir de la creación del Salón Nacional de Arte Decorativo en 1918, esa sección en el Salón Nacional desapareció definitivamente tiempo más tarde (Mantovani, 2016:129). Sin embargo, no todos los años aparecen libros en el listado de obras expuestas. Así por ejemplo en 1917, sólo se mencionan dos libros de cuero repujado con el número de orden 85 y 86 realizados por las señoritas Jaureguiberry²³ y otros dos también de cuero repujado, con los números 203 y 204 de Leontina Viboud (Comisión Nacional de Bellas Artes, 1917). Esto nos permite retomar la idea de redes, donde lo femenino si bien tiene una fuerte presencia, se hallaba oculto, pero se puede detectar por su presencia en salones, que las vincula a esos espacios de enseñanza privada.

Por otro lado, los espacios expositivos, donde el libro era protagonista, tanto como objeto de arte o como “instrumento eficaz de difusión cultural” (Bonelli y Villanueva, 2020:3), empezaban a tener un lugar destacado en Buenos Aires a partir de la década de 1920. Un ejemplo claro de ello fue la mencionada Exposición Nacional del Libro, inaugurada el 21 de septiembre del año 1928 en el Teatro Cervantes, que tuvo una sección dedicada a los diseños artísticos de tapas y donde estuvieron presentes tanto encuadernadores como artistas. Entre las encuadernaciones se encontraban algunas vinculadas a diversas instituciones como el taller Divino Rostro (**fig.52**), la Escuela “Fernando Fader” y a editoriales como Peuser (Bonelli y Villanueva, 2020:15).



Figura 52. Encuadernación de *Nieve* de Margarita Abella Caprile del Taller del Divino Rostro. *Primera Exposición Nacional del Libro*, septiembre 1928. (Bonelli y Villanueva, 2020).

²³ Se trata de dos francesas que dirigían La academia “L’artisan pratique”, donde llevaban a cabo exposiciones de fin de año de los trabajos de fin las estudiantes, muchas veces en el Salón Costa, incluía gran cantidad de trabajos en artes decorativas (biombos, muebles o almohadones). Este es el lugar donde estudió Elvira Rojas y también presentó en esas exposiciones algunos de sus trabajos (Mantovani, 2021:144).

Si bien las exhibiciones de libros buscaban hacerse un lugar en estos espacios legitimadores del arte también es cierto que, al inicio del siglo XX en el mundo de las denominadas “Bellas Artes” en Buenos Aires, se dieron situaciones de disputa en la búsqueda de consenso. Por un lado, la administración de Cupertino Del Campo del Museo Nacional de Bellas Artes, incorporó gran cantidad de obras europeas de firmas habituales en el mercado local como Courbet, Etienne Dinet, Caro-Delvaile, Charles Cottet y Paul Chabas (Baldasarre, 2006:316); y por otro, su sucesor Atilio Chiappori consideraba que el Museo debía ser representativo de todas las expresiones en un sentido amplio, lo que explica la presencia de libros en el Salón Nacional bajo su dirección (Baldasarre, 2006:37).

Ahora bien, entre estos diversos espacios expositivos, se destaca la versatilidad de los artistas que oscilaban de una disciplina a otra, quienes se dedicaban a la pintura y escultura, eventualmente podían realizar cerámicas, mosaicos o encuadernar libros. En este sentido las artes decorativas funcionaron en muchas ocasiones como una ocupación complementaria (Mantovani, 2016:119). Esta versatilidad es evidente en el caso del Salón Nacional de Arte Decorativo del año 1922, cuando la Comisión Directiva tenía entre sus integrantes a Alfredo Guido como vicepresidente y a Pío Collivadino como vocal (Comisión Nacional de Bellas Artes, 1922). Además, debemos recordar que Collivadino es quien desarrolló el área de artes decorativas dentro de la Academia²⁴ y justamente para 1922 era el director de la Escuela Nacional de Artes Decorativas. Por su parte Guido, su sucesor, se convirtió en el director de la Escuela Superior de Bellas Artes que también desarrolló las artes del libro.

¿Por qué dos pintores se convierten en evaluadores de las denominadas artes decorativas? ¿Es acaso porque en ese momento se considera a estas subordinadas a las bellas artes? Las artes denominadas decorativas incluían en ese entonces a las “artes del libro” y no tenían la misma legitimación dentro del campo artístico, por lo que se consideraba que una persona como un artista plástico (imbuido de una sensibilidad dada por el ejercicio del arte) -además de que era la única disciplina delimitada académicamente hasta ese momento-, era idóneo para la evaluación de toda materia que tuviera alguna expresión considerada artística en su ejecución. En ese Salón pudo verse un cubre-libros realizado por Josefina De Nevares con el número 89 en el catálogo y otro cubre-libro de Clelia Rizzetti de Santa Fe con el número 226, que dan cuenta del trabajo de mujeres que se desenvolvían con soltura en el ámbito de las artes decorativas, en interacción con el campo artístico. Por otra parte, la presencia de Guido y Collivadino en estos espacios refuerza la idea de redes que hemos venido planteando y de flujo de saberes y concepciones de manera transversal a las distintas disciplinas vinculadas al arte.

²⁴ Esta en 1920 había sido dividida en tres: la Escuela Preparatoria de Dibujo, la Escuela de Artes Decorativas y la Escuela Superior de Bellas Artes, esto le permitió a cada una tener un plan de estudios mucho más ajustado y posibilitar que cada estudiante pudiera pasar por las tres instancias (Mantovani, 2021:161).

Las exposiciones exclusivamente de libros eran poco frecuentes en el primer tercio del siglo XX, sin embargo, existen algunos ejemplos que nos permiten entrever el lugar del libro dentro del campo artístico: la exposición de libros “Desde el siglo VI a nuestros días” del año 1933 en el Museo Nacional de Bellas Artes y un año después el primer salón de Artes de la Encuadernación (Gergich, 2015:134). En la primera, el principal integrante del comité organizador fue Eduardo Bullrich que justificaba su interés en difundir las artes del libro “señalando principalmente la faz artística” (Gergich, 2015:5). En la planificación de la exposición se invitó a bibliófilos y libreros que les interesase mostrar sus libros, pero no a encuadernadores. Esto podría ser un indicio de que, si bien el libro era considerado un objeto directamente relacionado con el arte, la valoración de quienes lo producían no estaba al mismo nivel; lo cual da la pauta de que hacia la década de 1930 la idea de encuadernador-artista estaba todavía en desarrollo. Al analizar las secciones de la exposición aparecen temas diversos como: historia de la imprenta, tipografía para libros ilustrados, procesos de impresión, ilustración e imposición, encuadernaciones, ex libris. Resultaba tan ambiciosa la proyección de dicha exposición que se hablaba de ocupar varios salones del museo y en la sección encuadernaciones se pretendía mostrar las distintas épocas del libro hasta ese momento, donde solo se tenía en cuenta a encuadernadores europeos como: Marius Michel, Meunier, León Gruel, Pierre Legrain (**fig.53**).

Al contrario, la sección de grabado e ilustración solo consideraba grabadores americanos y argentinos. ¿Por qué los grabadores argentinos son relevantes en el relato de las artes del libro, mientras que los encuadernadores locales no estaban considerados al mismo nivel? Aquí encontramos otro indicio de que la idea de encuadernador-artista, no había llegado aún a su madurez para que pudiera ser equiparado con el grabado. Esto nos lleva a preguntarnos. Este interrogante vuelve a traer la dicotomía arte-artesanía, donde toman particular relevancia los planteamientos respecto del vaivén entre belleza y utilidad. Por ello, nos es propicio afirmar que, si bien el grabado en diálogo con el texto es un objeto de arte en sí mismo, en los primeros decenios del siglo XX, era todavía un “arte nuevo” (Dolinko, 2016:6). En cambio, la encuadernación artística aún necesitaba recorrer un largo camino. En esto subyace una paradoja, que atraviesa la dimensión libraria y cada una de las disciplinas que intervienen en su construcción como objeto, donde no todas sus dimensiones son pensadas y valoradas en una misma escala.

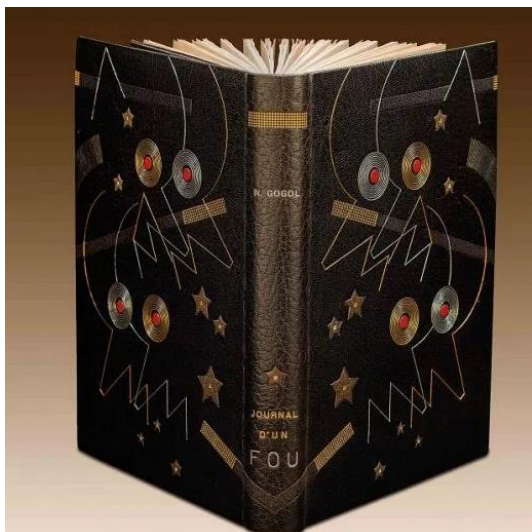


Figura 53. Modelo de encuadernación de Legrain.

Conclusiones del capítulo

La enseñanza de la encuadernación tanto en espacios públicos como privados se basó principalmente en las relaciones establecidas dentro del ámbito de taller, caracterizadas por la pervivencia de prácticas de larga tradición y que a pesar de los cambios de paradigmas en relación con las modificaciones que se producen a partir de la producción industrial, donde existe una estandarización y seriación marcadas, en estos lugares subsistieron lógicas independientes. En el análisis de la relación entre Escuelas de Artes y Oficios y talleres privados, hemos podido ver cómo maestros y discípulos transitaban los dos espacios, pero con comportamientos distintos, ya que en las primeras existía una necesidad de introducir a los alumnos en el mundo de la encuadernación con una estandarización de procedimientos y velocidad de trabajo que llevaba a descuidar el interés por el detalle, la relación continente-contenido o la exacerbación artística. En contraposición en los talleres privados se priorizaba la especialización técnica, la calidad artística y la diferenciación del trabajo individual. Los encuadernadores denominados “pioneros”, fueron quienes hicieron pervivir esa transmisión oral, las prácticas decimonónicas y las estrechas relaciones maestro-discípulo, que fueron -y continúan siendo- la sólida base para que la disciplina persista, como hemos visto en los ejemplos analizados.

En el caso del contrapunto entre encuadernación/restauración, ha quedado demostrado que en el primer caso al tratarse de una disciplina que surge en el siglo X, su consolidación, preceptos, relaciones y estructuración están mucho más arraigadas. La restauración, al contrario, desde fines del siglo XIX está conformándose y trabajando sobre sus bases teóricas, oscilando entre teorías como

las de John Ruskin y Violet-Le-Duc (basadas en formas de restauración diametralmente opuestas: preservación de la ruina/ embellecimiento y renovación total del objeto).

Por otra parte, el entramado conformado a través de la bibliofilia, con sus distintos actores, revistas, academias y sociedades (*Proa*, *Martín Fierro*, Academia Nacional de Bellas Artes, Escuela Argentina de Grabadores) y a su vez con editoriales como Peuser o Kraft, permitió el flujo, crecimiento y vinculación de los encuadernadores con cada uno de estos centros de promoción del libro desde diferentes perspectivas, ya fueran materiales o artísticas.

Finalmente, los mecanismos de difusión, como el caso de las exposiciones, viabilizaron el cambio de percepción del libro como objeto artístico, lo cual potenció su vinculación con el campo del arte. Así, paulatinamente la percepción sobre los encuadernadores se fue metamorfoseando a la de artistas.

CAPÍTULO 2

CAMBIOS DE PARADIGMA EN LA ENCUADERNACIÓN Y LA RESTAURACIÓN (1950 - 2000)

En este capítulo se analizarán los casos de un conjunto de encuadernadores y restauradores argentinos, quienes trabajaron durante la segunda mitad del siglo XX, para estudiar su impacto en la conformación y cambios en ambas disciplinas a nivel de transmisión del conocimiento práctico. Para ello se abordarán los talleres de maestros de la llamada “segunda generación”, y los que denominaremos “talleres institucionalizados” que oscilan entre las lógicas de los talleres de maestros y la enseñanza de las Escuelas de Artes y Oficios. Todo ello atravesados por nuevas concepciones de restauración patrimonial, que fusionaron tanto unas como otras maneras de trabajar.

Establecimiento de redes

El establecimiento de redes fue (y continúa siendo) un elemento fundamental para la conformación de la disciplina de la encuadernación. Respecto de este punto, es importante poder analizarlo a partir de los testimonios de los mismos encuadernadores como el caso de Marta Díaz de Cucullu. Ella comenzó a encuadernar por curiosidad en el año 1956, en un taller privado y fue transitando distintos espacios hasta llegar al de Juan Gullin en 1960, con quien tomó clases por más de diez años (Díaz de Cucullu, 2015). Díaz de Cucullu fue quien continuó el legado de los precursores, transmitiendo sus conocimientos a muchos de los encuadernadores actuales, ya sea a aquellos dedicados a la restauración o a la encuadernación artística. Por ejemplo, Pedro Díaz (encuadernador), Ercilia Galliusi (restauradora, jefa del Taller de Restauración de la Biblioteca Nacional entre los años 2010 al 2015) (Galliusi, 2015), Dina Adámoli (restauradora, presidenta de EARA desde 2014 hasta 2017), entre otros.

Cada uno de los especialistas actuales entrevistados, que fueron discípulos de los pioneros, incursionaron en la encuadernación movidos por su pasión hacia los libros. La mayoría de ellos formados entre las décadas de 1970 al 2000, tenían una carrera previa: arquitectos, bibliotecarios, biólogos, químicos, entre otros. Algunos pocos, como Sol Rébora (**fig.1**), encuadernadora artística (dedicada a la enseñanza privada y encuadernación para bibliófilos), estudiaron en escuelas de oficios durante su adolescencia y se dedicaron de lleno a esta actividad. Cada uno de ellos, desde distintos lugares, buscaban entender la dinámica de la encuadernación, su construcción, su materialidad y sus deterioros. Cada uno de ellos tomó contacto con la encuadernación a través de cursos en talleres privados donde las lógicas de trabajo son eminentemente empíricas y cada uno avanza según sus propias habilidades y el interés que su maestro tenga en ellos.

Para poder visualizar mejor estas conexiones, proponemos un cuadro de relación que permitirá entender el establecimiento de redes y flujo de saberes entre las disciplinas de la restauración y la encuadernación.

Cuadro de relaciones maestros y discípulos

A partir de este cuadro es posible entender cómo el establecimiento de redes se desarrolló en más de un sentido, es decir, que hubo un flujo activo tanto de manera ascendente como descendente. Quienes comenzaron siendo estudiantes luego pasaron a ser maestros pero en muchos casos cumplían los dos roles simultáneamente.

Maestro/ Discípulo	Varinka Diaconú	Julien Leprete	Juan Gullin	Marta Díaz	Matilde Cappelletti	Sol Rébora	Susana Meden
Matilde Cappelletti		1920/ 1950					
Marta Díaz			1950/ 1990				
Carlos Quesada	1980/ 1990						1990
Susana Meden			1990- 2000				
Sol Rébora			1980/1990				
Pedro Díaz			1990	2000			
Juan Durán					1990		
Dina Adámoli				1990		2000	1990
Ercilia Galliusi				1990			
Alfredo Guarido						1990	

Cuadro 1. Relaciones entre encuadernadores, restauradores e instituciones



Figura 1. La encuadernadora Sol Rébora realizando un mosaico en cuero. Foto Estudio Rébora.

Asociaciones/ maestros/ discípulos	Divino Rostro	Raggio	Maipú	EARA ²⁵	SBA
1920 - 1950	Matilde Cappelletti de Lotenero (encuadernadora)	Casiano Rodríguez (encuadernador)			Juan Gullin Julien Lepretre Varinka Diaconú Matilde Cappelletti de Lotenero
1950 - 1990	Juan Durán (encuadernador)	Oscar Maisterra (encuadernador-restaurador)			Juan Gullin Julien Lepretre Varinka Diaconú Matilde Cappelletti de Lotenero
1990 - 2002	Carlos Quesada (encuadernador)		Alfredo Guarido (encuadernador)	Marta Díaz Pedro Díaz Juan Gullin Juan Duran Sol Rébora Carlos Quesada Oscar Maisterra	Carlos Quesada Pedro Díaz Sol Rébora

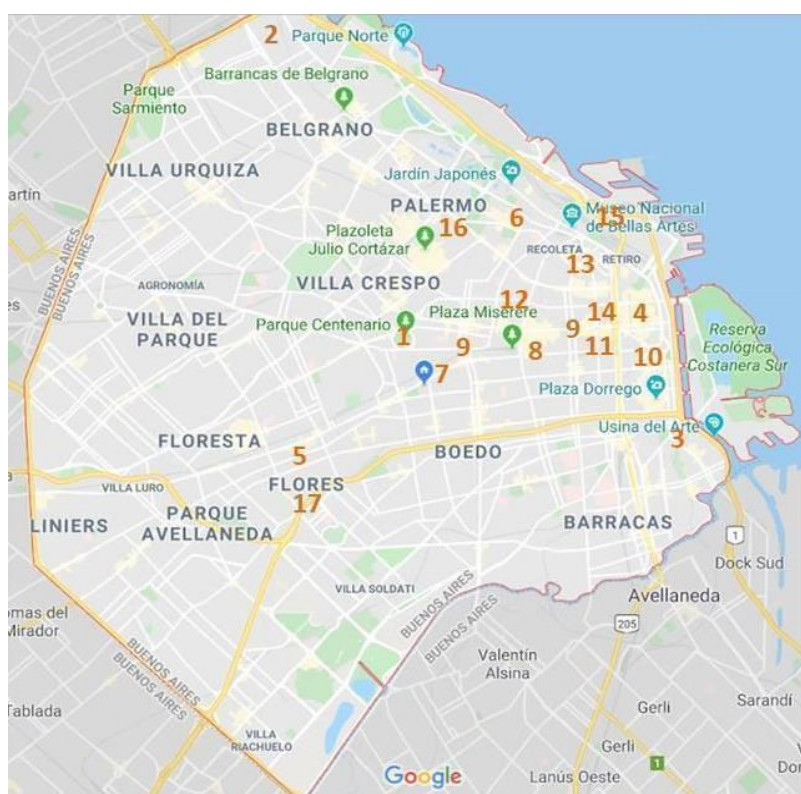
Cuadro 2. Relaciones de asociaciones de encuadernación y restauración

En ambos cuadros podemos observar el establecimiento de redes que se da a partir de un entrecruzamiento entre diversas disciplinas e intereses; desdibujando la idea de que los encuadernadores trabajaban aislados, si bien es cierto que hasta la primera mitad del siglo XX ese era el modo más común. Este cambio estuvo asociado al mayor acceso a la información que las y los discípulos empezaron a tener, los viajes al exterior que realizaron, y el avance de las redes virtuales que dinamizó estos circuitos.

²⁵ Comisión Directiva de EARA en 1992: Presidente Marta C. De Díaz, Vicepresidente- Pedro J. Díaz, Secretaria- Patricia B. de Figueroa, Tesorera- Beatriz Ávalos, Vocales: Luisa Meilich, Inés Longobardi, Alejandrina Guedes, Hortensia M. de Jimenez, Juan Gullin, Alejandra Aballay.

También es posible confirmar este flujo, a partir de la búsqueda de cercanía geográfica (**fig.2**). Si bien muchos vivían fuera de la ciudad, tenían sus talleres en zonas aledañas a Recoleta, San Cristóbal o San Telmo, todos cercanos además con espacios de difusión cultural como el Museo Nacional de Bellas Artes o la Biblioteca Nacional, que les permitía estar inmediatos a cualquier movimiento propicio para el desarrollo de su actividad. Asimismo, incluimos en este mapa los espacios de enseñanza institucionalizada -públicos y privados- que hemos analizado en el capítulo anterior (y que continúan activos en gran parte del periodo que abarcamos en este capítulo); nos permite poner en clave espacial la circulación de personas, saberes y prácticas de la encuadernación.

Referencias:



1. **Colegio Divino Rostro** (Ángel Gallardo 1000)
2. **Escuela Técnica Raggio** (Av. del Libertador 8635)
3. **Escuela Técnica N° 15 Maipú** (Av. Martín García 874)
4. **EARA** (Encuadernadores Artesanales de la República Argentina)
5. **Colegio Pio IX de Artes y Oficios** (Yapeyú 917)
6. **Biblioteca Nacional**. Primera sede de la Sociedad Argentina de Bibliófilos (Agüero 2502)
7. **Biblioteca del Congreso** (Av. Hipólito Yrigoyen 1750)
8. **Taller Julien Lepretre** (Uruguay 624)
9. **Taller Juan Gullín** (calle Pellegrini 934- San Juan y Matheu)
10. **Escuela Técnica N°1 o Otto Krause** (Paseo Colón 650)
11. **Museo Mitre** (San Martín 336)
12. **Taller Varinka Diaconú** (Calle Perón 2300)
13. **Museo Fernández Blanco** (Suipacha 1422)
14. **Casa Witcomb** (Florida 760)
15. **Museo Nacional de Bellas Artes** (Av. del Libertador 1413)
16. **Taller de Juan Corradini** (Santa Fe 3200)
17. **Taller Corradini Terrada** (Flores, no se tienen más datos)

Figura 2. Mapa de ubicación de talleres y espacios dedicados a encuadernación y restauración en la ciudad de Buenos Aires (1928-1990).

Como se ha podido ver en el capítulo anterior, hacia la década de 1950 la relación de la encuadernación con otros campos, como las artes gráficas, la bibliofilia e incluso el mercado, fueron modificando su paradigma originario, lo cual influyó en el cambio de las prácticas en los espacios de taller. Así puede constatare en *Artes y Letras Argentinas*, un boletín del Fondo Nacional de las Artes donde se anuncia una conferencia de Jorge Luis Borges relacionada con el libro titulada “El libro y su

epopeya” (FNA, 1959:8). Pero como hemos visto, esas alteraciones se van dando muy lentamente, lo que hace que por momentos sean imperceptibles.

Al mismo tiempo, esta construcción de redes impulsó a viajar a aquellos discípulos con inquietudes e intereses -y recursos económicos- con el objetivo de perfeccionarse en la disciplina. Muchos de ellos, luego de varios años de capacitarse en espacios privados, buscaban ávidamente otros cursos que les permitieran mejorar la técnica o incorporar nuevas y traer herramientas que en el país no era posible conseguir. Como lo hizo Eduardo Tarrico, encuadernador artístico, quien viajó a Madrid para estudiar en el taller de la familia Camacho, donde aprendió nuevas técnicas (Tarrico, 2015). Al volver al país, estos conocimientos le permitieron avanzar rápidamente, no solo por el renovado reconocimiento por parte de los coleccionistas que empezaron a solicitar su trabajo; sino también entre sus pares, que comenzaron a invitarlo para que transmitiera los conocimientos adquiridos en Europa.

En este sentido, un gran generador de redes de intercambio fue EARA, de la mano de su creadora Marta Díaz, quién entendió los cambios que se estaban produciendo dentro de la disciplina en las décadas de 1970-80, por lo que su intención fue crear un espacio donde los encuadernadores pudieran intercambiar pareceres, experiencias, materiales e incluso clientes, tal como establece el artículo n°2 de su estatuto:

La Asociación tendrá por objeto promover, auspiciar, estimular, organizar y cooperar en: la investigación y desarrollo tecnológico vinculado al área de la encuadernación artesanal; preservar y difundir las técnicas artesanales de la encuadernación; una mejor comunicación entre las personas dedicadas a las tareas de la encuadernación artesanal entre sí y de éstas con los sectores tecnológicos, empresariales y gubernamentales; la capacitación permanente de las personas dedicadas a estas tareas, tendiente a potenciar su nivel técnico y jerarquizar su posición cultural (EARA, 1990:1).

A partir de ese momento, los encuadernadores dejaron lentamente de trabajar en la soledad del taller y comenzaron a visitarse, a publicar sobre sus experiencias y técnicas, a compartir con colegas jornadas de capacitación donde demostraban los nuevos procedimientos o materiales en el contexto de la Asociación (**fig.3**), tal cual lo expresa el segundo párrafo del artículo n°2 del mismo estatuto:

Para lograr estos objetivos la Asociación encarará las siguientes actividades: dictar cursos de divulgación y actualización tecnológica y adiestrar a personal; organizar y participar en congresos, simposios y demás actividades que tengan relación directa o indirecta con el objeto de esta Asociación; difundir mediante publicaciones los objetivos de la Asociación y la metodología para lograrlos; otorgar becas, subsidios y pasantías a alumnos y docentes para el perfeccionamiento personal; organizar el

material bibliográfico disponible sobre esta área y generar material de enseñanza propio en forma de publicaciones (EARA, 1990:1).



Figura 3. Taller EARA en el Molino del Manzano. Fuente página web EARA.

La aparición de una asociación de estas características propició y facilitó la renovación de la disciplina de la encuadernación por el enriquecimiento en el intercambio de metodologías y prácticas, que la llevaron además a fortalecerse en el mercado del arte. Justamente este flujo de información y actividades les permitió definir mucho más claramente sus prácticas frente a la restauración. De hecho, esto último determinó que algunas personas del oficio que estaban oscilando entre una y otra disciplina, tomarán finalmente la decisión de cuál elegir.

Quienes se dedicaron a la encuadernación, fueron forjando su propio camino, ya no en el aislamiento y tratando de capacitarse con los pocos especialistas que existían en Buenos Aires, sino por el contrario relacionándose entre sí, reuniéndose periódicamente para intercambiar conocimientos y haciéndose conocidos gracias a los mecanismos de difusión como las exposiciones que a partir de la década de 1950 se tornan mucho más frecuentes. Podemos ver aquí que hay un viraje en relación con el secretismo heredado de los talleres tardomedievales, ya que esta necesidad de intercambio abre el juego para que la disciplina pueda ser mostrada y compartida. Las exhibiciones tenían varios objetivos: mostrar el trabajo de aquellos que estaban vinculados a esta disciplina e interesar a distintas personas sobre la encuadernación, en tanto testimonios de arte (Petrucci, 1999: 242), además de que los nombres de los encuadernadores se difundieran y pudieran de este modo conocerse entre sí y también conectar con potenciales clientes.

Mecanismos de difusión de la encuadernación a partir de 1950

A partir de la década de 1950, las exposiciones donde el libro era protagonista se tornan más frecuentes que en la etapa anterior y son organizadas con temáticas más claras. Por ejemplo, la ya mencionada muestra individual de Mario Esgrelli de 1953 en el Ateneo Popular de la Boca (ver **fig.43** del capítulo 1), que puede ser tomada como un signo de la madurez de la disciplina se iba diversificando y expandiendo. Como hemos visto, la encuadernación artística venía ganando terreno e influencias en ámbitos como museos y en espacios donde las bellas artes tenían predominancia, tendencia que continuará en exposiciones como las que se llevaban a cabo en la Galería Witcomb (**figs.4 y 5**).



Figura 4. Exposición de Encuadernaciones en la Galería Witcomb de 1954. Colección Centro de Estudios Espigas (s/año).

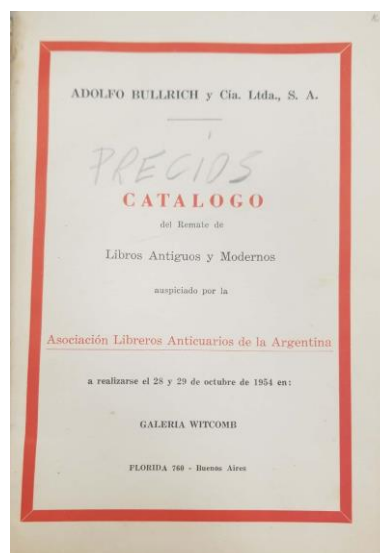


Figura 5. Exposición de la Asociación de Libreros Anticuarios en Witcomb. Colección Centro de Estudios Espigas.

Aquí podemos ver que no solo las encuadernaciones artísticas modernas tenían lugar en estos circuitos de arte, sino también encuadernaciones denominadas “antiguas”.²⁶ Se trataba de encuadernaciones de libros impresos en Argentina o Europa, que no tenían gran valor artístico sino más bien literario, lo cual incidía en su valor de subasta. Lo interesante que puede observarse en la **figura 6** es que fue escrito allí el precio de base, lo cual nos permite comparar la valoración que se le daba a determinados autores o temáticas con similares encuadernaciones, como por ejemplo dos

²⁶ Según el autor Fermín Gómez Reyes, es difícil establecer una fecha que limite el libro antiguo del que no lo es, aunque las fechas más coincidentes giran en torno a los siglos XVIII al XIX, momento en el que se comenzó con la innovación en la producción (Gómez Reyes, 2003:17).

libros encuadernados en media tela con punteras, con una cantidad de páginas similar: un libro de Jorge Thompson de la *Guerra del Paraguay*, editado por la Imprenta Americana en 1869, con un tamaño de 17 X 10 cm (que incluía mapas y planos), valuado en 150 pesos; mientras que el libro *Memoria Histórica de Tucumán* de 1882, con ilustraciones, escrita entre otros por Paul Groussac, costaba 700 pesos (Witcomb, 1954). Ahora bien, si esto lo comparamos con la subasta de obras de arte en la misma galería, vemos que los valores son mucho más elevados, por ejemplo, el cuadro “Esquina de Almagro” de la colección Bruzzone (cuya autoría no pudimos identificar) costaba 60.000 pesos en 1963 (Witcomb, 1963).

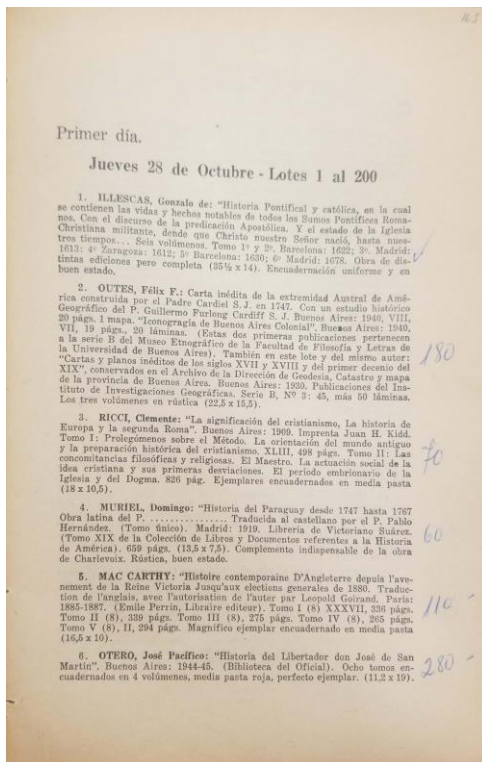


Figura 6. Libros subastados por Galería Witcomb en 1956. Colección Centro de Estudios Espigas.

Otra manera que tenían los encuadernadores de mostrar sus trabajos era mediante las exposiciones de fin de año organizadas por maestros y discípulos, como la que organizó Varinka Diaconú junto a sus estudiantes en el año 1995 en el Museo Fernández Blanco (fig.7). Lo cual demuestra (ya para la década del 90), cómo la interacción entre maestro y aprendiz había llegado al punto de permitirse exponer de manera unificada en un mismo espacio museal, favoreciendo así la visualidad de trabajos con distintos niveles de destreza, pero en diálogo.

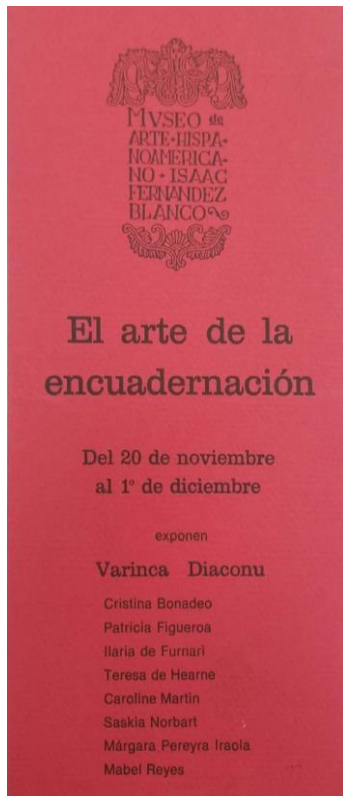


Figura 7. Exposición de Varinka Diaconú y sus alumnos en el Museo Fernández Blanco en 1995. Colección Centro de Estudios Espigas.



Figura 8. Exposición EARA Feria del Libro 2017. Fuente web EARA

En el caso de EARA, a partir de los años noventa los circuitos de difusión y los intercambios entre encuadernadores ya estaban muy claros. Por ello priorizan las actividades que permiten mostrar sus trabajos en museos, bibliotecas e incluso en la Feria del Libro de Buenos Aires, lo cual les dio un impulso impensado para la generación anterior (**fig.8**).

Entonces, estos canales de difusión permitieron, aunque irregularmente, que las artes del libro tuvieran un cierto reconocimiento y transitaran por espacios anteriormente reservados a las artes plásticas, lo cual le permitió un acercamiento a la concepción de objeto artístico, aunque le llevó varios decenios más lograr ser valorada *per se*. Y en ese camino de reconocimiento fue alejándose cada vez más de la restauración libraria, principalmente porque el encuadernador daba una libre interpretación (en el sentido artístico) al objeto intervenido, además de que los materiales que incorporaban en el proceso provocaban modificaciones en el objeto original.

Panorama de la restauración entre 1950-1990

La restauración desde sus comienzos en el siglo XIX ha sido considerada una disciplina científica atravesada por la práctica artesanal (González Varas, 1999:65), impulsada por teóricos como Camillo

Boito o Cesare Brandi. A mediados del siglo XX ya tenía un acercamiento crítico al objeto (que se convirtió en una premisa indispensable para todo proceso restaurativo), por el cual se le reconocía un valor propio a ese objeto que era necesario respetar, teniendo en cuenta dos criterios: uno de orden histórico, que contempla su creación en una determinada época, en un espacio dado y teniendo en cuenta el paso del tiempo. Y otro orden estético -en el sentido de valor estético- que se aprehende en la experiencia perceptiva del objeto. Por tanto, las características estéticas se identifican a través del acto de mirar, escuchar y tocar. El criterio estético es, en consecuencia, un criterio perceptivo:

juzgamos el valor estético de una obra –y así discriminamos entre arte y no arte- a través de una experiencia perceptiva de la misma. De este modo, una obra producida con una intención estética será arte si posee un valor estético que podamos reconocer a través de una experiencia (Alcaraz León, 2007:56).

En este sentido, considerando la postura de César Brandi quien insiste en que la restauración es una operación crítica antes que técnica, haciendo hincapié en la necesidad de justificar y documentar todo tipo de actuación (Brandi, 1963:32); podemos comenzar a entender el crecimiento teórico de la disciplina y su separación de lo “artesanal”. De igual manera, la importancia de la formación de los restauradores es capital, ya que el juicio crítico necesario para afrontar una restauración se supedita a los conocimientos de quien la realiza y a su capacidad de aunar datos tanto en el plano histórico-artístico como científico. Estos entrecruzamientos le permiten al restaurador pensar desde perspectivas distintas una misma problemática y evitar así, potenciales errores de apreciación. Por ejemplo, un papel oxidado²⁷ y friable²⁸ que el restaurador decide blanquear, si no es analizado desde la física y la química ponderando también técnica de manufactura, tipo de pulpa, resistencia del papel y tipo de grafía. (Carter, 1989:885); puede derivar en un efecto no contemplado, llegando a destruir el objeto. Por ello, en este punto el restaurador se distancia del encuadernador, ya que necesariamente tiende a fusionarse, nutrirse e imbuirse de prácticas y conocimientos científicos.

A diferencia del fortalecimiento y cambios radicales que estaba en el campo de la encuadernación en este período, la restauración aún estaba buscando su definición y sus metodologías, paralelamente a la posibilidad de poder establecer vínculos con agentes de protección

²⁷ Esta patología en los papeles se da en el proceso de envejecimiento, donde se produce un rompimiento de los anillos del polímero, generando dobles ligaduras conjugadas y la generación de grupos cromóforos y auxócromos, que generan color amarillento en el papel. Cuando la oxidación es extrema el papel se vuelve color café, el límite de esa oxidación es la incineración.

²⁸ La friabilidad es un efecto físico asociado a la oxidación aguda, donde la textura del papel se torna quebradiza e impide su manipulación.

cultural como museos y bibliotecas, pero además con coleccionistas. En esa búsqueda y afianzamiento de la disciplina, la restauración de libros en particular comenzó a separarse de la encuadernación -no de un modo consciente al principio-, por un lado, por considerar que los métodos y procedimientos de la encuadernación atentaban contra la materialidad del objeto y por otro, porque la interacción con prácticas y tendencias de índole artística iba en sentido opuesto al precepto de mínima intervención. Así para los restauradores la dicotomía arte-artesanía fue reemplazada por una nueva dimensión de “cientificidad”, que sobre todo a partir de la etapa 1990-2014 (ver capítulo 3) marcó más la diferencia con los encuadernadores-restauradores (que serán considerados “artesanos”), los encuadernadores artísticos y los restauradores de libros que se auto percibían como “científicos”. En el primer caso nos referimos a encuadernadores que decidieron dedicarse a reparar libros y no a realizar intervenciones creativas en ellos, en el segundo, la dimensión artística se halla exacerbada, mientras que en el último la vinculación con la ciencia es fundamental.

A partir de lo visto hasta aquí, mostraremos un panorama general de la restauración en estas décadas en Argentina y en particular en Buenos Aires y analizaremos sus figuras más destacadas, sus campos de relación y espacios de enseñanza, lo cual nos permitirá acercarnos a una definición más clara en relación con las diferencias específicas entre restauración artística y restauración de libros.

1. Restauración artística

En el caso de la restauración de obras artísticas,²⁹ tomaremos la definición de Néstor Barrio, quien considera que la restauración artística abarca diversas materialidades, y por tanto incluye: “las tareas de preservación e intervención sobre objetos artísticos, tales como la pintura de caballete, la escultura en general, la escultura policromada en madera, el mobiliario, el arte del retablo, el dibujo, el grabado y, en general, las artes gráficas sobre papel” (Barrio, 2016:39). La figura del restaurador originalmente se trataba de un artista devenido en trabajador del oficio, a quien le era muy difícil separar su interpretación personal del trabajo imperceptible al cual debería apuntar el técnico. Por lo tanto, es muy común ver obras restauradas durante estas décadas con repintes que intervienen en la lectura de estos objetos, ya sea por los materiales que se utilizaron, por la reinterpretación en el tratamiento de la imagen e incluso por la presencia de la firma del restaurador en el reverso del cuadro (**figs. 9, 10 y 11**). Estas rúbricas nos permiten además detectar las escuelas de las cuales provenía cada restaurador, cuáles eran sus líneas de trabajo y además permiten trazar un mapa de intervenciones más comunes asociadas a las obras intervenidas. Actualmente este tipo de intervenciones son impensadas e incluso rechazadas.

²⁹ Nos referimos aquí a productos que son el resultado de la creación en el campo del arte, a los cuales se les atribuye una función estética y social, hablamos entonces de aquellos artefactos producidos en el marco de las artes plásticas, como pintura, escultura, arquitectura, obras musicales o literarias.



Figura 9. Retrato anónimo “Mariano Moreno”, siglo XIX. Anverso. Museo Histórico Nacional del Cabildo.



Figura 10. Retrato anónimo “Mariano Moreno”, siglo XIX. Reverso. Museo Histórico Nacional del Cabildo.

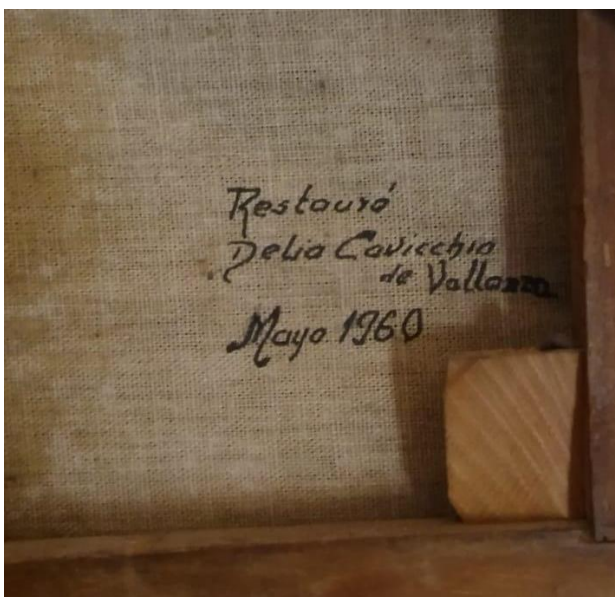


Figura 11. Retrato anónimo de Mariano Moreno, siglo XIX. Detalle de firma del restaurador en el reverso de la obra. Museo Histórico Nacional del Cabildo.

Asimismo, Cesare Brandi director del Instituto Centrale per il Restauro (1939-1961) en su libro *Teoría de la restauración*, definió la restauración como el “momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión de futuro” (Brandi, 1963:19). A partir de ello, la restauración artística actual impone el mantenimiento de los componentes materiales originales, la prohibición

de restablecer el estilo, la necesidad de intervenciones identificables y que no alteren en lo posible la materia constitutiva, denominadas “intervenciones reversibles” (Righi, 2006:12). Lo importante aquí es que el restaurador pueda combinar destreza manual y métodos procedentes de la investigación científica, materiales históricos y materiales contemporáneos.

Durante la década de 1960, era común considerar al restaurador de obras de arte como un artesano, como puede constatarse en la publicación de una entrevista al restaurador Juan Corradini (de quien nos ocuparemos más adelante), en la cual se habla de su taller de la calle Terrada (*Primera Plana*, sin autor 1964: 32-33) (**fig.12**). Si bien se menciona al restaurador como alguien relacionado con el ambiente científico, también se habla del restablecimiento del “esplendor casi sepulto” de los objetos, un concepto meramente violetudiano. Esto da cuenta del peso de la intervención en la obra de arte, donde la priorización de la apreciación estética era fundamental y dejaba en segundo plano a la preservación de la originalidad y la materialidad.



Figura 12. Juan Corradini en su taller, en el proceso de entelado de un cuadro, publicada en *Primera Plana*, n°68, 25 de febrero 1964.

El cambio de paradigma empieza a notarse hacia la década de 1970, como lo demuestran las afirmaciones de Francis Kelly, quien plantea que la ética y la responsabilidad del restaurador radican en sus habilidades y equipamiento para poder extender la vida de la obra, incrementar su apreciación estética y el valor de venta (Kelly, 1971:14). Menciona preceptos fundamentales a los cuales debe ceñirse, como no revivir los colores deteriorados, no reemplazar la pintura que se haya perdido, aunque propone reparar las áreas perdidas con idénticas técnicas y estilo. Este último punto se contradice con los preceptos de la restauración actual que procura que la intervención sea visible, permitiendo a la vez una lectura integral de la obra. En este sentido, el concepto de Kelly podría

considerarse cercano a la falsificación, en su búsqueda por reponer las “idénticas técnicas y estilos”. Podemos mencionar también a Brandi (1963:32), quien en los años 70 planteaba la importancia del gusto estético como un parámetro central en las decisiones del restaurador. Entonces todavía no se tenía en cuenta el respeto por la autenticidad de la obra mediante la neutralidad de los elementos incorporados, algo que hoy resulta fundamental (Rodríguez Lazo, 2005:60). Así Salvador Muñoz Viñas (2014:75), explica que desde que la ciencia pasó a convertirse en un componente clave en el proceso de la restauración, los criterios subjetivos -en tanto manifestaciones del “gusto”- serán rechazados como práctica.

Figuras e instituciones de la restauración artística

Del mismo modo que en el ámbito de la encuadernación, en la restauración argentina hubo figuras que marcaron los modos de trabajo y la orientación de la disciplina. En estas décadas, quien más se destacó en la restauración artística fue Juan Corradini (1911- 1985), un italiano que había estudiado restauración de obras de arte en Florencia “en tiempos en que no había escuelas de restauración” (*Primera Plana*, sin autor 1964: 32-33). Corradini se estableció en Argentina en la década de 1950, y entre 1956 y 1968 se desempeñó como restaurador del Museo Nacional de Bellas Artes, donde organizó el taller de restauración artística (**fig.13**). Además, trabajaba en su taller en la calle Terrada (y luego en la calle Santa Fe), donde además de restaurar obra daba clases. Sus clases -a las que asistieron Néstor Barrio³⁰ y Teresa Gowland³¹ entre otros- eran muy estructuradas. Cada estudiante estaba allí al menos cuatro años, durante los cuales debía obligatoriamente tomar clases de historia del arte y de química. Al igual que lo observado en el ámbito de la encuadernación artística, también en los talleres de restauración privados como el de Corradini, el maestro elegía a quienes podían ser sus discípulos (Pereiro, 2019).

Ahora bien, lo cierto es que los espacios de restauración en ámbitos donde se custodia el patrimonio, en este momento no existían como tales o no estaban claramente organizados. Por eso son importantes figuras como las de Corradini que con sus prácticas fueron delimitando las bases del campo. Corradini, como representante de la UNESCO, era en esos momentos uno de los pocos profesionales que viajaba a congresos internacionales. Esto le permitía diversificar sus conocimientos para luego impartirlos a los discípulos en su taller que mantuvo hasta su muerte en 1983. Por otra parte, fue un prolífico escritor de artículos y libros sobre restauración artística y llegó a editar una

³⁰ Licenciado en Artes Visuales por la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y profesor nacional de pintura. Se formó como restaurador de pintura con Juan Corradini y continuó sus estudios en el exterior con becas y subsidios de entidades locales e internacionales. Fue decano del instituto científico argentino dedicado a temas de patrimonio cultural, TAREA-IIPC de la UNSAM. Universidad Nacional de San Martín (*Anuario Tarea* n° 2, 2015).

³¹ Restauradora de larga trayectoria en nuestro país, tanto en pintura de caballete como en pintura mural. Fue maestra formadora de gran cantidad de restauradores (*Conversa*, diciembre 2014).

revista llamada *Cuaderno de apuntes*, que también permitía la dinamización de la disciplina (Goren, 2015).

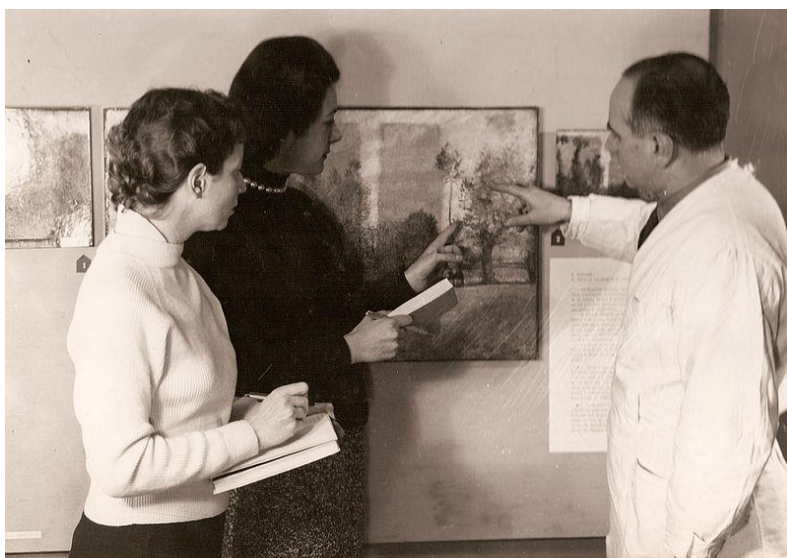


Figura 13. Juan Corradini explicando un proceso de restauración, 1960. Foto Archivo MNBA.

El hecho de que Corradini haya sido jefe del departamento de restauración del Museo Nacional de Bellas Artes³² nos da la pauta de su lugar de influencia para la disciplina. Justamente los primeros datos institucionales referentes a la restauración habían aparecido publicados en el *Boletín del MNBA* durante la dirección de Atilio Chiappori,³³ quien desde 1934 proyectó la instalación de un gabinete de estudio y restauración dentro del museo. Chiappori es una figura clave además por su rol como crítico, museólogo y jurado de arte en salones oficiales. En su libro *Luz en el templo* presenta un panorama del MNBA y la conceptualización de los museos de arte, pero también hace foco en los objetos musealizados y la conservación de estos (Chiappori, 1942:235-240). Estas cuestiones son relevantes ya que los conceptos que trata este libro cuando se publica en 1942 transitaban intensas disquisiciones teóricas y estaban lejos de clarificarse. En lo referente a la restauración de libros en el mismo MNBA no hay registro de quién se encargaba de ello, pero sí se sabe -gracias al testimonio de los empleados de la biblioteca- que era un encuadernador y no un restaurador quien que se ocupaba de encuadernar los boletines y publicaciones institucionales (**figs.14 y 15**).

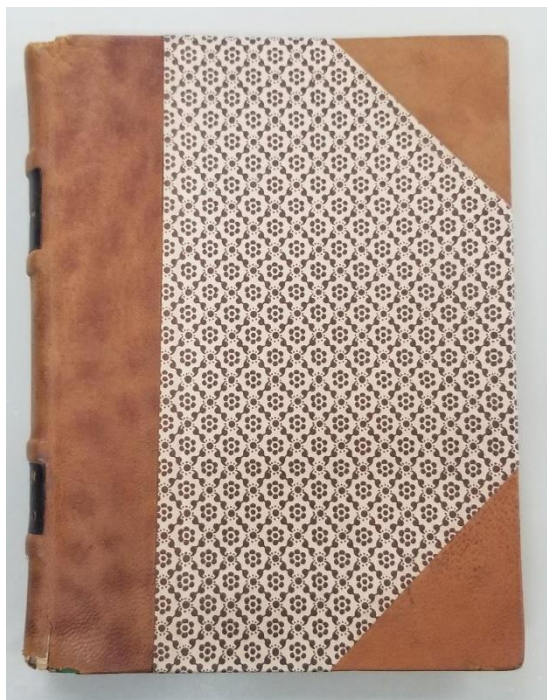
En la década de 1970 comienza a destacarse Domingo Isaac Tellechea (1935-2021), un taxidermista mendocino, profesor de bellas artes por la Universidad de Cuyo, que posteriormente estudió conservación y restauración de arte en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires³⁴ (**fig.16**). Tellechea, hoy es conocido como la persona

³² En adelante nos referiremos como MNBA.

³³ Pintor, escritor y crítico de arte argentino, nacido en Buenos Aires en 1880. En 1913 fue designado secretario del Museo Nacional de Bellas Artes, actividad que desempeñó hasta su ascenso al cargo de director (ANBA, s/f).

³⁴ Dicho instituto fue creado el 24 de julio de 1946 por la Universidad de Buenos Aires por iniciativa del arquitecto Mario J. Buschiazzo. Buscaba promover entre los estudiantes el ejercicio de la investigación histórica, aspecto que enlazaba el

que restauró el cuerpo de Eva Duarte de Perón en 1974. Ese mismo año Tellechea también fue fundador y presidente honorario del Centro Argentino de Restauradores y posteriormente fundó el Instituto Técnico de Restauración en Buenos Aires (conocido como el Instituto Técnico Tellechea). Por este instituto transitaron varios de los encuadernadores que mencionaremos más adelante.³⁵ Años más tarde, siendo profesor en el Instituto Argentino de Museología, comenzó a crear cursos de restauración para abrir el espectro y difundir la disciplina.



Figuras 14 y 15. Encuadernación media pasta, realizada por el encuadernador del MNBA. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

trabajo de la cátedra liderada por Buschiazzo y los contenidos sobre Arte Americano y Argentino con la formación de nuevos profesionales (García, 2020). Por ello organizaba cursos de distintas temáticas asociadas a la investigación histórica y en algunos casos a la restauración de obra artística y documental asociada a su fondo.

³⁵ Tellechea, por otra parte, fundó el Museo de Cera, que se ubica en el barrio de La Boca de Buenos Aires. Posteriormente se mudó a Brasil, donde también fundó un instituto de Restauración. Trabajó como jefe del laboratorio de restauración del Museo de la Policía Federal Argentina, fue director del Museo de la Casa Rosada, director organizador de la Escuela de Restauradores dependiente de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, conocida como ROA y que luego pasaría a formar parte del IUNA, hoy UNA (Universidad Nacional de Artes). Por ese instituto pasaron muchos de los actuales profesores de las carreras de restauración y personas que se dedicaron de lleno a la actividad, tanto en instituciones públicas como privadas.



Figura 16. Domingo Tellechea realizando trabajos de restauración artística. Archivo Museo de Cera

Es importante destacar aquí (según el testimonio de sus seguidores como Alba Pereiro), que existía una suerte de competencia o confrontación entre los grupos de discípulos de Tellechea y de Corradini, ya que los primeros se asociaban a las líneas de trabajo americanas, mientras que los segundos a la europea. Sin embargo, Corradini asistió a la inauguración del Instituto Técnico Tellechea, por lo que podríamos inferir que el enfrentamiento tal vez no era entre los maestros, sino entre sus seguidores (Pereiro, 2019).

En la década de 1960 se había fundado el Centro Argentino de Conservadores,³⁶ una asociación civil con personería jurídica que agrupaba tanto a discípulos de Corradini como de Tellechea y que tenía objetivos similares a los que tendría EARA para el ámbito de la encuadernación décadas después, es decir, nuclear a todas aquellas personas dedicadas a la disciplina, a fin de que pudieran conocerse, apoyar los avances e intercambiar información novedosa. Tras la creación del CAR, en 1974 se logró agrupar y relacionar a los restauradores que trabajaban de manera individual y sin conexión entre sí. Esta entidad buscó difundir la profesión y mejorar la actividad, y en este sentido se adelanta a lo que sucedió con la encuadernación, ya que EARA era el único en el ámbito para los encuadernadores, frente a la prolífica actividad de los restauradores.

El CAR editaba su propia revista *Restauración* (solo publicaron 8 números), que incluía temas de divulgación de la disciplina, como procedimientos de intervención o soluciones frente ataques biológicos, entre otros. Sin embargo, no aparecen cuestiones relacionadas con la conservación preventiva o con el freno del deterioro, lo que nos da la pauta que, en esta época, no se buscaba la causa de los problemas para solucionar el daño, sino que solamente repararlos. Al igual que la revista del CAR, hubo otras publicaciones en materia de restauración como la *Enciclopedia de la*

³⁶ En adelante nos referiremos al mismo como CAR.

Conservación Restauración editada por Domingo Tellechea en 1981. Este libro, que fue la base teórica para los restauradores del momento, consistía en pequeños cuadernillos numerados que tomaban una temática específica de restauración. Por ejemplo, el número 9 de noviembre de 1993, se refiere a la encuadernación, la galvanoplastia y la electroquímica. Sin embargo en ese número de 30 páginas sólo se le dedican tres a la encuadernación, y se explica que para la restauración de libros solamente debe considerarse un procedimiento de encuadernación, ignorando los métodos de construcción original de la obra ya que “aunque son muchas las técnicas que se emplean para encuadernación, en el caso especial de la re-encuadernación restaurativa se refiere al fijado por cosido sobre cinta hilera, por ser la técnica que ofrece mayor resistencia” (Tellechea, 1993:2). Aquí puede detectarse la falta de avances específicos en torno a la restauración de libros, no solo por la carencia de análisis histórico de la pieza al momento de pensar en su intervención, sino por lo limitado de su desarrollo teórico. Esto podemos observarlo a través de las publicaciones del CAR, donde existía una muy amplia variedad de temas, pero poca especificidad. Esas temáticas estaban asociadas por ejemplo a la historia del arte, así podemos ver artículos como: “el arte en la corte de Napoleón III”, o “los vitrales en la edad media”, o asociados a temas generales de conservación como: “la conservación de monumentos de piedra” o “la conservación científica de antigüedades”.

Entonces, desde su perfilación como disciplina en nuestro país, la restauración artística tuvo un desarrollo distinto al de la encuadernación artística en cuanto a sus prácticas de enseñanza y transmisión de conocimientos; que en el caso de la primera pendularon entre una práctica tácita y una explícita (Sennett, 2008:104). La restauración artística en principio -y la de libros por asociación- al contrario de la encuadernación no basaba la transmisión de conocimientos sólo en la oralidad sino en la producción teórica y difusión en publicaciones especializadas.

En el caso específico de la restauración de libros, en este periodo aparece un incipiente interés por volcar la actividad hacia la indagación y reflexión de los procedimientos restaurativos, que comienza a diferenciarla de la encuadernación. En esa temprana búsqueda se hizo evidente su acercamiento a ciencias como la biología, la física o la química, que le permitieron vincularse más a las lógicas de orden científicista, donde las prácticas de laboratorio empiezan poco a poco a tomar fuerza en los procedimientos de taller. Estas prácticas van a fortalecerse en las décadas subsiguientes, más concretamente con el ingreso de la disciplina al ámbito académico, donde estas materias serán dictadas de manera obligatoria y serán indispensables para la titulación.

2. Restauración de libros

Entre las décadas de 1950 y 1990 generalmente se re-encuadernaban los libros *alla greca*, sin importar el estilo licatorio original, una metodología muy criticada en décadas posteriores. Se trata de un procedimiento que cercena los cuadernillos del libro en varios frentes: por el frente se los

guillotina para alinearlos y por el lomo se los serrucha para encastrar allí el soporte de costura (nervio) (**fig.17**); una vez cosido el cuerpo del libro se lo lleva a la prensa y se bate el lomo (se lo martilla para sacar el cajo)³⁷ (**fig.18**). Como consecuencia, el lomo con el paso del tiempo se torna muy friable debido a la cantidad y tipo de adhesivo (generalmente cola de conejo) que se le incorpora para unir el cuerpo a las tapas.³⁸ Así este tipo de encuadernaciones se deteriora rápidamente con el uso, siendo la rotura del lomo uno de los problemas más comunes.

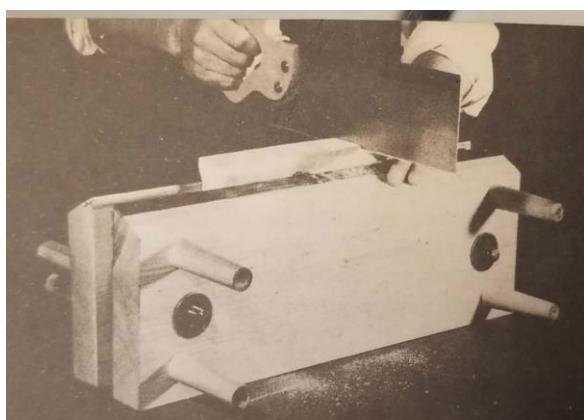


Figura 17. Aserrado del lomo.

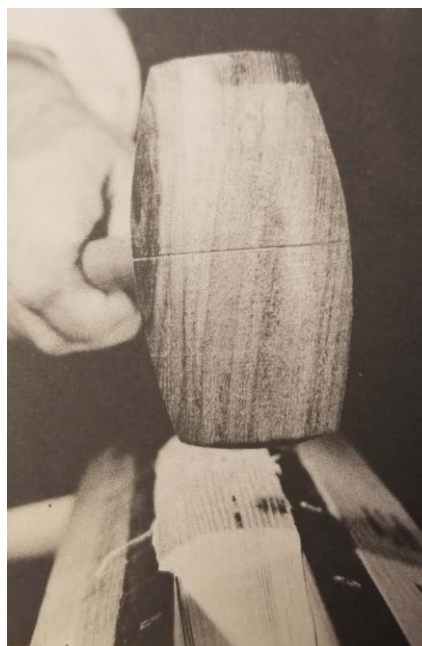


Figura 18. Batido del lomo.

En este camino, un hito importante para la renovación de la disciplina fue la creación del primer instituto especializado en conservación y restauración de libros y documentos: el Instituto per la Patologia del Libro en 1938 en Italia, que daría un marco institucionalizado a las prácticas restaurativas librarias. Sin embargo, las prácticas seguirían primordialmente marcadas por las ideas de reintegración estilística de Le Duc. En este sentido, un hecho crítico para el mundo del libro y su preservación modificó el rumbo respecto de la concepción de la restauración en general y de libros en particular. Fue la inundación de Florencia en 1966, cuando más de 450.000 volúmenes fueron terriblemente dañados. Esta situación pronto hizo comprender que la restauración de obras individualizada era inviable y que debían desarrollarse nuevas técnicas para afrontar el problema de manera inmediata a fin de estabilizar las obras afectadas y reducir la posibilidad de un mayor deterioro (**fig.19**). Esto hizo que el mundo occidental se movilizara y que los expertos en restauración

³⁷ Se trata de un redondeado del lomo en las encuadernaciones de tapa dura que se obtiene martillando los cuadernillos para obtener un hombro donde se apoyaran las tapas.

³⁸ La friabilidad, como concepto utilizado dentro de la restauración de libros, se refiere a la fragilidad del material cuando este se halla despolimerizado o presenta una alta oxidación.

de libros se vincularan, posibilitando el intercambio de saberes. Además de activar la búsqueda de tratamientos masivos, como la deshidratación mediante la congelación en masa, que frenaba el ataque fúngico y el deterioro apoteósico.



Figura 19. Primeros procedimientos de limpieza de volúmenes en la Biblioteca Nacional de Italia. Foto: *Corriere della Sera*, 4 de noviembre 1966.

3. Ámbitos de enseñanza no formal de la restauración

En el año 1975 se crea la Fundación Antorchas, organización a la cual se le debe gran parte de la evolución de la conservación y restauración en la Argentina.³⁹ Antorchas no solo se dedicó a la restauración de obras, sino que tuvo una importante influencia en la disciplina a través de la

³⁹ La Fundación Antorchas fue creada el 15 de octubre del año 1975 por el grupo económico Empresas Sudamericanas Consolidadas. Dicho grupo decidió vender sus activos y destinar el dinero resultante de esa operación a la creación de una organización sin fines de lucro. Así surgió la fundación Lampadia, con sede en Liechtenstein, que, a su vez, financió Antorchas y otras entidades filantrópicas en Chile (Andes) y Brasil (Vitae, Apoio à Cultura y Educação e Promoção Social). Las personas que conformaban ese grupo, entre los que se encontraba Pablo Hirsch, primer presidente de Antorchas, decidieron que las fundaciones trabajarían durante 20 años y cerrarían definitivamente en 2006. Su objetivo principal fue mejorar las condiciones de vida y el patrimonio cultural de la comunidad. Otorgó subsidios financieros a proyectos en las áreas de educación, cultura y bienestar social. Actuó sobre la conservación de los bienes culturales, la educación superior, técnica y profesional; la investigación científica, la creación y educación artística, la información académica por vías electrónicas, la niñez abandonada y la prevención del abuso de drogas. Para ello efectuó concursos anuales, otorgó becas y subsidios para estudios e investigaciones. Apoyó el proyecto Retina I y II, una red informática que conectó científicos. Promovió el arte argentino contemporáneo mediante la adquisición de obras. Junto a la Academia Nacional de Bellas Artes creó la Fundación Tarea que promovió la restauración del arte colonial y recuperó 500 edificios. Brindó apoyo financiero para grupos desfavorecidos. En 30 años sostuvo 12.042 proyectos.

organización de concursos y el otorgamiento becas y subsidios para estudios e investigaciones vinculadas con la preservación del patrimonio cultural. Todo esto permitió que gran cantidad de personas relacionadas con la disciplina, pudieran capacitarse con especialistas extranjeros traídos a nuestro país, que daban cursos intensivos de 2 o 3 meses en los que consideraban como base a la conservación preventiva. Asimismo, a través de la Fundación se propiciaban los viajes al exterior para realizar instancias de capacitación en materias específicas como restauración de libros y de obras de arte.

Estos intercambios intermediados por Antorchas permitieron generar un gran flujo de información, saberes y metodologías, no solo entre los agentes intervinientes dentro de la disciplina, sino con profesionales de otras ramas como biólogos, físicos, químicos, ingenieros, arquitectos e historiadores del arte. Esto le dio apertura y difusión, lo que posibilitó el reconocimiento por parte de los coleccionistas, del Estado y de la sociedad en general. Las redes a las cuales hemos hecho referencia a lo largo de la presente indagación se activaron generando un fuerte entrecruzamiento de lógicas, devenidas de la técnica, el mercado y la apreciación del arte, que posibilitaron que la restauración -aunque más joven que la encuadernación- avanzara en sentido opuesto a ella y se acercara más al trabajo de laboratorio. Poco a poco la indagación científica comenzó a ser parte central del proceso de trabajo. Esto será un cambio importante en el cambio de siglo, cuando comenzó a ser clave el trabajo académico y la relación con las instituciones, donde los comportamientos son monitoreados por un grupo colegiado y multidisciplinar que enfoca diversas miradas de análisis a un mismo objeto.

Dentro de los legados más importantes de Antorchas se encuentra la creación de TAREA en el año 1985, junto con la aceptación de financiar el inventario de bienes artísticos que en ese momento realizaban Iris y Sergio Barbieri para la Academia Nacional de Bellas Artes. Debido a que esas obras se encontraban en mal estado de conservación, Antorchas se propuso restaurarlas y para ello acordaron crear un taller que operaría por 10 años, con figuras como Héctor Schenone y Adolfo Ribera como asesores y parte de la comisión directiva (Burucúa, 2000:13). Así fue como, trabajando de manera conjunta con Antorchas y la Academia Nacional, se creó una asociación civil que dio marco legal al taller. En esos diez años el “Taller de Restauo de Arte” trató unas 400 obras (**fig.20**), principalmente de arte colonial, provenientes de 31 localidades de las diversas provincias del país. En ese espacio, trabajaron 19 personas de distintas disciplinas de manera interconectada (5 de historia del arte, 2 de química, 2 de fotografía y 6 administrativos).



Figura 20. Restauradores trabajando en el Taller Tarea (Burucúa y otros, 2000).

Aún hoy, a 30 años de su fundación TAREA se encuentra a la vanguardia de procedimientos, equipamiento y profesionales en la materia. Este espacio se caracterizó por transformar los métodos y criterios de trabajo mediante la colaboración interdisciplinaria entre ciencias duras, sociales y técnicas. Esto permitió que se pudieran resolver de manera más eficaz las problemáticas detectadas, además de establecer criterios generales de trabajo, que a su vez eran difundidos a través de la producción y publicación de textos científicos. Otra particularidad del Taller TAREA es que trabaja desde sus comienzos de forma federal, por tanto, su trabajo no se localiza como el resto de los talleres-laboratorios solamente en Buenos Aires, sino que abarcan todo el territorio nacional.⁴⁰

Paralelamente a los movimientos en el ámbito de la restauración, otra disciplina joven estaba transitando similares caminos de consolidación y definición: la museología. Como especialidad dedicada a todo aquello inherente a los museos, buscó relacionarse con la restauración, y así en la revista del colegio de museólogos pueden verse las publicidades de restauradores como Tellechea (quien oficiaba de nexo entre una y otra disciplina) junto a artículos de numismática o filatelia. Allí también el museólogo Eduardo Díaz (encuadernador de la Biblioteca Nacional) ofrecía sus trabajos de restauración de libros (*Colegio de Museólogos*, 1985:3). En el caso de Díaz -encuadernador de oficio- había elegido la museología como carrera, aunque se definía como restaurador no sólo de

⁴⁰ En 1997 TAREA cerró transitoriamente sus puertas por diversos motivos. En 2004, mediante un llamado a concurso, la Fundación Antorchas entregaba por tres años el uso de su edificio y el taller. Uno de los postulantes fue la Universidad Nacional de San Martín, que propuso una expansión del programa original articulando con un alto perfil universitario orientado a la investigación. Se crea entonces el Centro de Producción e investigación en Restauración y Conservación Artística y Bibliográfica TAREA (CEIRCAB TAREA), bajo la dirección de José Emilio Burucúa y se reabre el taller que luego dirigirá Néstor Barrio y que funciona hasta hoy (UNSAM-INSTITUTOS, s/f).

libros sino de materiales como metales, porcelanas, arañas e incluso marfiles. Estas situaciones de indefinición entre restauradores y encuadernadores eran frecuentes, lo cual nos habla de un proceso y un tránsito hacia la consolidación, característico de estas décadas.

En 1980 se celebró en México la XII Conferencia General del Consejo General de Museos (ICOM), donde asistieron gran cantidad de restauradores del mundo, incluyendo por primera vez argentinos. Esto implicó una nueva iniciativa de asociación a un movimiento internacional, lo cual dio otras perspectivas de trabajo y relaciones, además de brindar la oportunidad de contactar con la escuela mexicana de Churubusco, destacada a nivel internacional por su profesionalismo e historia en materia restaurativa. Así se incorporó gran cantidad de material didáctico para difundir entre los profesionales argentinos, que fueron modificando sus lógicas de trabajo; y tomaron mucha fuerza los preceptos de conservación preventiva, que en ese momento no se aplicaban de manera integral en nuestro país. Si comparamos este trascendental hecho con lo que sucedía en el mismo momento en la encuadernación, aún no se había conformado EARA y la relación de los encuadernadores con expertos extranjeros eran experiencias individuales y aisladas.

Seis años después de la Conferencia en México, Argentina logró ser sede para la realización de la XIV Conferencia General del ICOM, donde se presentó el documento confeccionado dos años antes en Copenhague sobre la definición de la profesión del conservador-restaurador (ICOM-CC, 1986:2-3). Allí se explicaban concretamente las tareas a las cuales se dedican, desde el examen técnico hasta los procedimientos restaurativos. Esto fue de suma importancia, ya que permitió visibilizar la profesión y sentar sus bases de trabajo, lo cual inevitablemente repercutió sobre el desempeño de los restauradores de libros vinculados a los encuadernadores artísticos, así el flujo de conocimientos tomaba caminos inesperados.

Lo visto hasta aquí nos ha permitido analizar los lugares que fueron ocupando encuadernadores y restauradores y la manera en que se fue conformando la identificación de cada disciplina, con algunos puntos de conexión y oposición, llegando a un punto de enfrentamientos debido a sus diferentes miradas sobre un objeto compartido: el libro.

4. Instituciones dedicadas a la enseñanza de la restauración

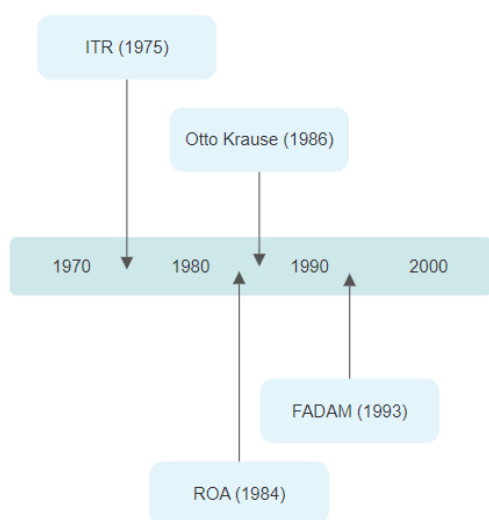
En este apartado haremos referencia en primera instancia el contexto educativo en nuestro país en la segunda parte del siglo XX, para luego ocuparnos de los espacios fueron creados específicamente para la enseñanza técnica de la restauración.

Según Juan Carlos Tedesco (1978: 59), entre las décadas de 1950 y 1980 se produjo un fenómeno de masificación de la escuela que significó la aparición de mecanismos de diferenciación en el interior del sistema educativo, asociados al nivel social y al carácter público o privado de los establecimientos, a componentes geográficos e incluso culturales. Frente a ello, por ejemplo, los

sectores más pobres presentaban una tasa de deserción muy alta y bajo rendimiento escolar, mientras que ocurría lo opuesto en los sectores medios y altos.

Durante la década de 1950 los cambios en el sistema educativo se relacionaban directamente con los procesos económicos, fundamentalmente por la creciente industrialización, donde había una necesidad exponencial de mano de obra productiva (Braslavsky, 1980: 281). En cambio, durante la década siguiente se dio una fuerte innovación tecnológica e inversión de capital extranjero, lo que llevó a una mayor productividad, pero a una disminución en la demanda de mano de obra especializada, concentrada en los sectores comerciales y de servicios. La necesidad de mejoras en el sistema educativo a partir de 1955 significó una mayor inversión en este sector, sobre todo a nivel de la educación media.

El Estado Nacional regulaba el sector, un ejemplo claro de ello fue la ley 14.389 que estableció que el Ministerio de Educación de la Nación fuera el único con facultad de disponer la validez nacional de los títulos para el nivel medio y superior no universitario. Estos cambios en la regulación llevaron a que se incrementaran los niveles de educación, si bien para la década de 1980 las tasas educativas del área metropolitana de Buenos Aires aún eran relativamente bajas, del total de 9.766.030 habitantes sólo el 18% (1.806.715,55) de la población tenía el secundario completo y solo un 9,8% (957.070,94) el nivel universitario finalizado (Di Prieto y Tófaló, 2013: 17). En este contexto se fueron configurando los espacios de enseñanza especializada que se convirtieron en los únicos ámbitos oficiales de enseñanza de la restauración, hasta la creación de las carreras de grado y posgrado universitarias a partir de la década del 2000 (**cuadro 3**). Las redes de relaciones entre individuos e instituciones que mencionamos anteriormente continuaron articulando las relaciones y marcando los caminos tanto de la restauración como de la encuadernación.



Cuadro 3. Línea de tiempo, de instituciones dedicadas a la restauración

Instituto Técnico de Restauración (ITR)

El ITR fue creado en 1975 por el mencionado Domingo Tellechea. Se trataba de una entidad privada ubicada en la calle Enrique del Valle Iberlucea 1261, en el barrio de La Boca. Este instituto fue pionero en la creación de estudios de nivel terciario oficiales de restauración en el país, ya que Tellechea junto con Corradini se habían posicionado como las figuras centrales de la disciplina, conformando redes de trabajo que influyeron para que la museología reconociera a la restauración como una disciplina indispensable.

Respecto de los métodos de enseñanza del ITR, el restaurador Silvio Goren (2018) explica que se aplicaba un procedimiento holístico, es decir, un solo profesor abarcaba la explicación de la restauración de un material determinado (pintura, madera, papel, porcelana), considerando aspectos técnicos, químicos y de praxis en simultáneo. En ese momento un restaurador podía trabajar en casi cualquier material y enseñarlos de igual modo, esto se debe principalmente a la falta de desarrollo de la disciplina. Posteriormente se fue dando una mayor especialización de los restauradores en materias específicas (quien hoy restaura pintura, no restaura fotografía, o quien restaura muebles, no trabaja con libros). Esto también se debe a un mayor conocimiento acerca del envejecimiento de los materiales, los reactivos y las consecuencias de sus usos en los objetos restaurados, generando conciencia en el hacer y limitando la intervención como precepto restaurativo.

Instituto de Restauración de Obras de Arte (IROA)

Tras varias propuestas de fundar una escuela oficial de restauración, por parte de Juan Corradini y Domingo Tellechea, se creó el ROA en 1984, dos años antes de la creación de la tecnicatura de restauración de papel en el Otto Krause. El IROA fue la primera iniciativa oficial de enseñanza de la restauración artística, con una carrera de dos años de duración (Goren, 2018). Con sede en la Escuela de Cerámica (Court, 2015:21), dependía de los programas educativos de la institución, pero con los contenidos y materias armados por Tellechea (Court, 2015:23). Si bien fue una importante iniciativa de institucionalización de la enseñanza de la restauración, a los pocos años de abrirse peligraba su estabilidad, por lo que Tellechea convocó a Estela Court y Viviana Domínguez para que el IROA pudiera mantenerse. Estas dos nuevas figuras le dieron un giro a la enseñanza basada hasta ese momento en una metodología holística. El cambio fue concretamente separar las materias teóricas que fueron dictadas por científicos y las prácticas impartidas por restauradores.

Para poder ingresar era necesario haber egresado de un secundario con orientación artística o química, lo cual da la pauta de la importancia que se le daba a la práctica y a la vinculación con el arte. Se estructuraba en dos materias: taller y química. Esta metodología, en un principio no funcionaba muy articuladamente, ya que los profesores de química eran profesionales dedicados a

la enseñanza media que no entendían mucho sobre la materia. Esto nos muestra la intención clara de los restauradores de establecer redes de enseñanza con aquellas ciencias que les permitieran entender la materialidad, los comportamientos de los reactivos y las consecuencias de los procedimientos de los trabajos restaurativos; pero en un primer momento esto fue una relación difícil de coordinar porque para ello se necesitaba que ambos campos conocieran los objetivos del otro (para lo cual se necesitaba todavía tiempo de maduración).

El IROA llegó a tener 400 alumnos y cinco profesores de química en simultáneo. El primer año era más general y dentro de química se daba papel, madera y metal (pero no se ocupaba de temas de encuadernación). El segundo año era más específico y en él se dictaba pintura mural y pintura de caballete. La metodología de cursada era un solo día por semana de aproximadamente 8 horas. Primero se abordaban las materias teóricas y luego las de taller. Esta nueva perspectiva en la enseñanza de la restauración permitió profundizar la práctica y el conocimiento de los materiales. El IROA funcionó hasta 1999, cuando fue absorbido por el IUNA (Instituto Universitario Nacional de Artes) para constituir la primera licenciatura de conservación y restauración de bienes culturales de enseñanza oficial y gratuita del país.

Otto Krause

La tecnicatura de Tecnología de la Restauración de Papel fue una carrera que se abrió en 1986 en la Escuela Técnica N°1 Otto Krause. Fue puesta en marcha de la mano de restauradores dedicados al papel que buscaban oficializar la enseñanza de restauración de libros y documentos. Originalmente constaba de dos años, al igual que el IROA, con materias de una alta especificidad (**cuadro 3**) que eran impartidas por especialistas. Esto permitió tener una carrera con un alto nivel de complejidad en materia de restauración de libros.

Primer año	Segundo Año
Investigación	Patología
Patología	Conservación y preservación
Conservación y preservación	Restauración
Restauración	Prácticas de laboratorio
Prácticas de laboratorio	Encuadernación
Encuadernación	Legislación
Fabricación de papel	Fabricación de papel
Elementos de impresión	Elementos de impresión
Total de horas semanales 14	Total de horas semanales 15

Cuadro 3. Programa de Tecnología de la Restauración de papel del Otto Krause

Aquí dio clases en los primeros años de funcionamiento Juan Gullin, quien en ese momento era el encuadernador con más experiencia en Buenos Aires. Sin embargo, no pudo continuar ya que siendo italiano no naturalizado no tenía permitido dar clases en una institución estatal (Adamoli, 2015) y designó entonces para que ocupara su lugar a Elena Contreras, una de las alumnas de su taller privado. Contreras continuó con la metodología de enseñanza de encuadernación que había aprendido en el taller de su maestro.⁴¹ Pero a pesar de que Contreras continuaba con la metodología del taller de Gullin, puede observarse a partir del programa de la carrera, el ejercicio dentro del taller, de la maquinaria semi industrial con la que contaban, los docentes que venían de diferentes disciplinas asociadas a las artes gráficas, la encuadernación y la química; que si bien existía un cierto nivel de práctica “artesanal”, la intención de profesionalización de la disciplina y el establecimiento del entrecruzamiento con otras prácticas para el cambio de paradigma estaba ya marcado.

Actualmente, el Otto Krause continúa ofreciendo este curso, pero ya no como una tecnicatura sino como un curso de especialización complementario a la escuela secundaria, debido a que fue suprimido su segundo año y lamentablemente ha perdido aquella fuerza e innovación que tuvo en la década de 1980.

Federación Argentina de Amigos de Museos (FADAM)

FADAM fue creada en 1982 y abrió las puertas de su taller de restauración de obras de arte sobre papel en 1993, luego de que Agustín Guereño les diera en comodato un inmueble del año 1880 en la calle Bolívar 1331 (*La Nación*, marzo 1993). En abril de 2010 Nelly Arrieta de Blaquier donó la sede (FADAM, 2010:33). Su fundadora, Lucrecia Oliveira César de García Arias fue quien “al ver que los museos si bien algunos contaban con talleres de restauración de pintura, casi ninguno tenía laboratorio de restauración de papel, decide armar un taller independiente de los museos y que pudiera asistirlos” (Oviedo Bustos, 2016). En sus comienzos se invitó a una restauradora del Museo del Louvre, con quien diseñaron el espacio y determinan todas las necesidades para el trabajo en papel. El taller estuvo a cargo de Ana Gariboti, una restauradora especializada en papel, quien se desempeñó como jefa hasta 2006 y que capacitó a los restauradores de la siguiente generación.

Entre 2006 y 2010 el espacio estuvo a cargo de Florencia Gear, quien es un claro ejemplo de restauradora de libros de fines del siglo XX, ya que se trata de una persona capacitada en el exterior y relacionada con las entidades internacionales dedicadas a la protección del patrimonio. Además, ha transmitido sus conocimientos atravesados por la pedagogía, la técnica y conocimiento científico, lo cual ha permitido que sus discípulos generaran un pensamiento crítico en el proceso de aprendizaje. La importancia estaba dada en el análisis de los aspectos positivos y negativos de las

⁴¹ Esto lo he podido constatar a partir de mi experiencia personal como estudiante de la carrera y posteriormente docente.

intervenciones, considerando las reacciones y la materialidad del objeto no solo en el momento del procedimiento, sino con posterioridad, teniendo en cuenta variables como temperatura y humedad relativa o envejecimiento natural de los materiales. (FADAM, 2009).

Entre 2010 y 2016 el taller estuvo a cargo de Cecilia Oviedo y Cecilia Mazza, restauradoras que transitaron un camino similar al de Gear y que manejaban metodologías de enseñanza y trabajo similares (Oviedo Bustos, 2016). Esto nos permite ver un patrón de comportamiento respecto de los restauradores, si bien estamos hablando de la última generación de personas dedicadas a la restauración capacitadas informalmente, ya se destaca cómo van incorporando metodologías y razonamientos que se hallan poco relacionadas con los espacios aislados de producción -talleres- y más cercanas a los espacios académicos de enseñanza. Esta generación de restauradores serán los primeros docentes incorporados a las universidades que transmitirán sus conocimientos a la primera generación de restauradores académicos.

Desde sus comienzos el taller de FADAM contó con un subsidio de Telefónica que permitió cubrir los honorarios de los restauradores, ya que el trabajo de restauración que se realizaba no implicaba costo alguno para los museos. A finales de la década de 1990 Telefónica creó su propia fundación, por lo que retiró su subsidio a FADAM. La falta de ingresos intensificó los encargos de restauraciones para privados y coleccionistas y la incorporación de cursos arancelados. Este cambio se fue dando paulatinamente, hasta que la restauración gratuita de obras para museos quedó casi anulada.

Si bien FADAM no se dedica exclusivamente a la restauración de obras de arte sobre soporte papel (lo cual significa que no trabaja en las problemáticas restaurativas de libros), su importancia para la historia de la restauración de libros es destacable, ya que muchos restauradores pasaron por su espacio como capacitadores y/o estudiantes.⁴² A partir de 2003 la institución se dedica a la capacitación informal, implementada a través de cursos cortos sobre Conservación Preventiva de Papel y Documentos o sobre Montaje y Enmarcado Museológico (FADAM N°27, 2011). Estos cursos han sido dirigidos a conservadores y restauradores de museos, artistas plásticos y estudiantes de carreras afines. La modalidad de dichos cursos es similar a la de todos los espacios privados de capacitación informal, donde se fusionan elementos pedagógicos tanto de los talleres de maestros como de los espacios formales, como las escuelas de artes y oficios.

⁴² En su haber cuenta con más de 4.000 obras restauradas de muy diversos autores y formatos. A través de los años se ha fortalecido la experiencia en obras de gran formato que requieren metodologías particulares. Entre las obras de autores más renombrados que se han intervenido, se encuentran: Antonio Berni, Lucio Fontana, Giovanni Battista Piranesi, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Eduardo Sívori, Líbero Badií, Benito Quinquela Martín, Liliana Porter, Tetsuya Fujita, Utagawa Hiroshihe, entre otros. (Oviedo Bustos, 2016).

Este tipo de enseñanza de cursos de modalidad corta empezó a difundirse a fines de la década de 1990, con el objetivo de enseñar algún procedimiento específico, una patología determinada o escuchar a algún especialista extranjero que venía por corto tiempo a nuestro país. Esta modalidad tenía aspectos positivos y negativos que debemos considerar: por un lado, permitía generar vínculos entre los restauradores, difundir la disciplina y generar un flujo de conocimientos de manera dinámica; pero, por otro lado, los conocimientos adquiridos eran fragmentados y los períodos de capacitación cortos, lo cual impedía generar una vinculación con el conocimiento de manera acabada.

A pesar de que este tipo de capacitación no estaba directamente relacionada con el libro y que no abordaba procesos de restauración ligatorios, fue un espacio muy concurrido por personas dedicadas a la restauración de libros, ya que eran pocos los lugares donde podían capacitarse, así que generalmente estos tipos de cursos estaban siempre concurridos por los mismos restauradores, quienes se conocían mutuamente y se iban pasando la información valiosa y que les permitía acercarse al ideal de conocimiento que buscaban, conformando así también un espacio de sociabilidad.

Panorama de la encuadernación entre las décadas de 1950 y 1990

A diferencia de la restauración que, como hemos visto, se ve muy estimulada como disciplina a partir de innovaciones, discusiones y replanteos, la encuadernación continúa casi sin cambios en cuanto a los métodos de enseñanza e intervención de las piezas. En el caso del aprendizaje en talleres con maestros, los comportamientos se mantienen bajo los mismos preceptos en general, aunque también es cierto que los encuadernadores de esta generación se preguntan mucho más, indagan y se nuclean para intercambiar experiencias, además de estar mucho más atravesados por las lógicas del mercado. Los libros comienzan a ser pensados más como elementos complejos donde se da una interacción entre imagen, texto y belleza ligatoria.

Por otra parte, los encuadernadores se sienten seguros y preparados para enseñar restauración, por ello mismo no dejan de hacerlo en este período. Esto podemos constatarlo a partir del libro de Corderoy (1973:68) -y que muchos encuadernadores/restauradores continúan utilizando- cuando explica procedimientos de restauración de “un libro que no se halle en un muy mal estado”, donde solo se recomienda como paso previo a la restauración el “cotejo” de páginas, para asegurarse que no falte ninguna y, acto seguido, se invita al desmontaje del libro. Esto nos permite ver que, si bien la encuadernación artística continúa trabajando en procedimientos restaurativos que no son abordados teniendo en cuenta conceptos de conservación, diagnóstico y

mínima intervención. Al contrario, se procede directamente a desarmar el libro sin tener en cuenta si es realmente necesario hacerlo.

A diferencia de la etapa anterior, aparecen nuevos lugares de intercambio, a los que denominaremos “talleres institucionalizados” que como veremos, se trata de espacios que comparten características tanto de los talleres de maestros, como de las escuelas de artes y oficios, indicio indiscutible del flujo de encuadernadores en uno y otro ámbito. Pero lo más significativo es que la restauración empieza a invadir los espacios que antes solo estaban dedicados a la encuadernación, y así las lógicas de la primera comienzan a atravesar a las de la segunda, provocando situaciones de conflicto entre las dos disciplinas. Para fines de la década de 1990 los restauradores empiezan a cuestionar los modos de trabajo y materiales usados por los encuadernadores como el engrudo o el PVA, dos adhesivos muy difundidos entre los encuadernadores y que -desde el punto de vista de la preservación patrimonial- podrían afectar a las colecciones porque vehiculizaban el ataque microbiano o generaban hidrólisis de la materia. Este punto es clave porque mientras los encuadernadores de los años 50 (y hasta los '90) siguen usando el adhesivo ácido (PVA), porque consideran ser mucho más versátil y económico, los restauradores se oponen y los acusan de atentar contra el patrimonio. Esto es un ejemplo de cómo este tipo de discusiones sin conciliación definirán una disciplina por oposición a la otra.

Lo mencionado anteriormente es comprobable a partir de la explicación acerca de la aplicación de distintos adhesivos que aparece en las publicaciones sobre la encuadernación, que recomiendan ampliamente el uso de estos pegamentos (Corderoy, 1973: 23). Mientras que los restauradores, si bien comienzan siguiendo los procedimientos y materiales empleados por los encuadernadores, poco a poco van separándose de estos lineamientos para entender desde la química el comportamiento de los materiales. Por eso rechazan categóricamente estos tipos de adhesivos y buscan reemplazos “inertes” que no provoquen deterioro en la materialidad de los objetos intervenidos. Los derivados de la celulosa, como éteres de celulosa (metilcelulosa, carboximetilcelulosa, metilhidroxipropilcelulosa, etc.), serán los más utilizados en esta época debido a su afinidad con el objeto a intervenir. Así puede leerse en el libro de Javier Tacón Clavaín sobre restauración de libros y documentos (2008:148). Aunque hoy uno de los principales adhesivos acuosos empleados por los restauradores de libros es el almidón (engrudo), justamente aquel que criticaban en la década del '90, se usa con modificaciones en el método de elaboración, por ser una materia adherente milenaria, que ha convivido con el papel y las encuadernaciones desde su invención en oriente. Se argumenta que es el que mejor se adapta (por su cercanía química con el polímero de celulosa) a los cambios medioambientales y que puede acompañar a la celulosa desde su higroscopicidad, ph y flexibilidad.

1. Enseñanza de la encuadernación en talleres privados, segunda generación de maestros

En este caso nos referiremos a los talleres de la segunda generación de maestros, es decir los discípulos de los que hemos denominado “pioneros”, quienes además se instruyeron en otros espacios (como las escuelas de artes y oficios o en instituciones extranjeras), compartieron sus saberes con otros encuadernadores y dialogaron con los restauradores de libros. Esto les permitió tener una visión holística de la profesión y sus problemáticas, lo cual volcaron en el traspaso de conocimientos, ayudando al crecimiento y diversificación de la disciplina. En estos espacios de instrucción fundamentalmente práctica se “aprehendía” por medio de técnicas transmitidas por cada maestro a sus estudiantes de manera oral y ejercitando el procedimiento en el mismo momento en que se explicaba. La metodología generalmente era ir alumno por alumno durante el desarrollo del taller, ayudándoles con aquellas situaciones que les generaban problemas. Cuanto más rápido avanzaba el discípulo, más rápido se ganaba el favoritismo de su maestro. Siguiendo la tradición europea, en estos talleres cada cual empezaba en el nivel en el que estaba, por ello eran talleres libres. Cada uno avanzaba según el conocimiento que tenía, su destreza y capacidad de absorber (Tarrico, 2015). Aunque como hemos visto, existían casos como el de Juan Gullin quien, para enseñar el procedimiento, lo ejercitaba él mismo para mostrarlo, llegando al punto de terminar el trabajo.

Otra característica de esta generación de maestros era la disparidad en la terminología. Quienes habían estudiado con el italiano tenían un vocabulario técnico mayormente de ese origen; y quienes habían estudiado con Diaconú y Lepretre usaban términos en francés, como el caso de Quesada (que no conocía los nombres de los procedimientos y las herramientas de trabajo en español, sino que utilizaban en muchos casos, el francés para identificarlos). Aquí es interesante revisar la terminología utilizada en los libros de Mussarra, Parada, Corderoy, los tres utilizan los vocablos castellanizados, por ejemplo, de bisagra,⁴³ pero a pesar de ello, discípulos de Gullin, empleaban la palabra *cerniera*, mientras que los de Diaconú y Lepretre *charnière*.

Otro ejemplo es el de Susana Meden, quien se dedicó a la restauración de libros. Oriunda de Rosario, viajaba semanalmente a Buenos Aires para asistir a las clases de Juan Gullin que tenía un grupo de “las señoras” francesas residentes en Buenos Aires (Meden, 2015). Ellas tenían años de oficio y mezclaban su francés durante las charlas de la clase con terminología de la disciplina en el mismo idioma. Con el tiempo y la interacción que se daba entre encuadernadores se produjo en la práctica (comprobado por mi interacción en el campo), una suerte de fusión entre los vocablos técnicos. Por ejemplo, la palabra charnela, término fusionado de los vocablos italiano y francés *cerniera/charnière* (que se traduce al español como bisagra). En otros casos se usan indistintamente

⁴³ La bisagra es una tira de papel que une dos cuadernillos entre sí.

una u otra palabra, por ejemplo, *coiffure* o cofia.⁴⁴ Así, dependiendo de la escuela o maestro que el encuadernador haya tenido, será el tipo de vocabulario que adopte y en el choque de relaciones que se dan a partir de los años noventa con los mecanismos de difusión de la disciplina, esos vocablos adoptarán una aceptación informal entre los encuadernadores. Estos tipos de intercambio de saberes y modos de comunicarse fueron dando forma a la disciplina en Buenos Aires, lo que hace que sea tan diferente en relación con otros países como México o Italia, donde la terminología está unificada.

El proceso de aprendizaje en estos espacios estaba supeditado a una cierta cantidad de variables que muchas veces no tenían que ver con la capacidad pedagógica del maestro, sino más bien con la facultad de adaptación de cada estudiante. Consideremos entre las variables intervinientes el interés que el maestro tuviera en cada discípulo, los conocimientos previos que este trajera, la destreza manual que demostrara y el tiempo que el estudiante le dedicara al objeto, como parámetros para inclinar favorablemente o no el proceso de aprendizaje. En estos ámbitos existía una predominancia de la praxis por encima de los conceptos teóricos, por lo tanto, el cruce entre testimonios y fuentes ha sido tan difícil de lograr, aunque existe una teoría mínima que es transmitida oralmente durante el desarrollo de los procedimientos prácticos y en virtud de una problemática concreta a ser resuelta.

En este sentido podemos entender la dinámica al interior de estos talleres a partir de la idea de una “armonía en simultáneo” de un juego de tensiones entre teoría y praxis propuesta por Adorno (1970:104), las cuales mantienen un equilibrio fácilmente quebrantable frente a las modificaciones que puedan introducirse; como pueden ser los nuevos procedimientos o materiales que alteran el flujo regular de comunicación maestro- discípulo. Entonces el maestro no juega limpio, “tiene la ventaja de su saber frente al de sus alumnos, una ventaja de la que se aprovecha ilegítimamente, puesto que es inseparable de su función, en tanto que lo que en realidad hace es extraer de ella una autoridad de la que le resulta difícil prescindir” (Adorno, 1998:70). Con lo expuesto, queremos mostrar que la tensión maestro-estudiante está mediada por una gran cantidad de variables que provocan que el traspaso de conocimiento se vea limitado o potenciado por situaciones que le son ajenas y que condicionan la percepción de los conceptos que deberían ser incorporados por parte del aprendiz.

En estos ámbitos se da una situación de encuentro, conexión y puja que se concreta a través de un juego dialéctico, donde el maestro exterioriza lo que se halla oculto o latente, estableciendo una suerte de comunicación mediante relaciones de poder, que “debe entenderse como estrategias mediante las cuales los individuos tratan de conducir, de determinar la conducta de los otros”

⁴⁴ La cofia es la prolongación del cuero que recubre las tapas del libro que se amolda alrededor de la cabezada, sirviendo a su vez de soporte de esta.

(Foucault, 1994:138). Se trata por tanto de una acción determinada que va a efectuarse sobre el individuo, ejerciendo de algún modo una “soberanía” sobre él. En el caso de los maestros de esta nueva generación que se capacitaron en ámbitos diversos, absorbieron metodologías de aprendizaje y enseñanza diferentes, fusionando lo aprendido en cada lugar y generando lógicas distintas con improntas personales, producto de la conjugación de experiencias, aptitudes manuales y la capacidad de yuxtaponer saberes empíricos y teóricos en lógicas propias. Por tanto, tomaron elementos de todos sus espacios de capacitación y los mezclaron para intentar mejorar las técnicas de transmisión de conocimiento. Por ello, estos nuevos maestros, a diferencia de la primera generación, por ejemplo, explicaban el procedimiento y luego lo mostraban prácticamente, en lugar de ejecutarlo y que cada discípulo copiara como pudiera el procedimiento y a fuerza de realizarlo varias veces mal lograba corregirlo. Como sucedía con Susana Meden⁴⁵ que era maestra del curso del Museo Mitre, volcaba lo aprendido en ámbitos dispares de manera integral sus clases, un ejemplo del entrecruzamiento que también se generaba con los encuadernadores y la restauración que fusionaban las lógicas de ambas disciplinas.

Esto nos permite entender que ya no son solo personas que aprendieron una técnica con un maestro y la transmitieron de manera similar, sino que sus intereses e inquietudes empezaron a movilizarlos y provocarlos para incursionar, por ejemplo, en la restauración, o buscar nuevos maestros y lugares de aprendizaje. Esta generación se caracteriza así por la curiosidad, transversalidad y avidez de aprendizaje.

2. Enseñanza de encuadernación en talleres institucionalizados

Por talleres institucionalizados nos referimos a cursos anuales generados específicamente para enseñar los rudimentos de la encuadernación atravesados por algunos conceptos de restauración en espacios encargados de custodiar el patrimonio histórico. Este fenómeno se da a partir de la segunda generación de encuadernadores (entre 1950 y 1990), donde en líneas generales se continúa enseñando de manera similar a los talleres de pioneros, pero con la incorporación de nuevos elementos y conceptos en la metodología de enseñanza desde una perspectiva mucho más pedagógica. En este sentido, el encuadernador Pedro Díaz (2018) explica cómo en sus primeros años

⁴⁵ Meden había estudiado los primeros pasos de la encuadernación en el primer año del Bachillerato, en el Colegio Dante Alighieri de Rosario en 1967. Entre 1972 y 1977 llevó adelante estadías en el Taller del encuadernador Mario Paganini de esa ciudad. Entre 1985 y 1988 estudia encuadernación de lujo con Juan Gullin en Buenos Aires. Paralelamente, en su taller de Rosario contrató al encuadernador Eduardo Berlingó. En 1996 viajó a Londres para realizar un taller sobre estructuras de encuadernación europea con el Dr. Nicholas Pickwoad, organizado por International Academic Projects. En 1997 en Montefiascone, Italia, estudió encuadernación medieval con el Dr. Nicholas Hadgraft, organizado por The Conservation Project. En 1998 volvió a Londres a profundizar sus conocimientos sobre encuadernación medieval con tapas de madera con Jen Lindsay. En 2008 estudia encuadernación bizantina en Grecia con Giorgio Boudalis Ligatus. Paralelamente profundizó sus conocimientos sobre restauración a partir de 1985 con Ana María Galiano en el Instituto Técnico Telechea en 1994 y en Oxford y Cambridge con Nicholas Pickwoad en 1998.

de aprendizaje con Juan Gullin copiaba los procedimientos sin entender mucho por qué lo hacía. Copiaba el trabajo como se lo habían mostrado, pero no sentía que su maestro le diera espacio para preguntar (Díaz, 2018). Esto tiene que ver con, por un lado, la falta de métodos pedagógicos de la primera generación de encuadernadores y por otro, el poder que ejercían a través de su rol de expertos y maestros. Estos roles y *status* (Foucault, 1988:7), nos permiten entender el porqué del arraigo de algunos comportamientos en las lógicas de enseñanza de los talleres de encuadernación. Estos comportamientos lentamente comenzaron a modificarse con esta segunda generación, básicamente porque a cada procedimiento se le incorporó una explicación del porqué se lo estaba realizando y cuáles eran las implicancias de los procedimientos adoptados. Como mencionamos al principio del capítulo, entre los años 1947 y 1952 se sancionaron varios decretos orientados a la modificación de la educación primaria y técnica. En tal sentido se implementaron nuevos planes de estudio para magisterio a través del decreto 5114/48 y en 1952 para la secundaria, con la implementación de la educación práctica. Esta orientación hacia lo manual y técnico se materializaba mediante la asignatura denominada “trabajo manual”, con una carga horaria de seis horas semanales (Ruiz, 2009:269). Se le dio entonces mucha importancia a los “cursos de aprendizaje” que daban conocimientos básicos de un oficio o profesión, como carpintería, electrónica, encuadernación, modelado y construcción, cestería, juguetería, entre otras (Ruiz, 2009:269).

Esta modificación de los planes tuvo su repercusión en la estructuración de las escuelas técnicas, debido a que se dio prioridad a la capacitación de obreros. Aunque el Estado había creado Escuelas Industriales y de Artes y Oficios en las décadas anteriores, sus alcances eran limitados, con un desarrollo no muy significativo. Los establecimientos de formación técnica se caracterizaban por su dispersión, a cargo de sindicatos, fábricas, la Unión Industrial Argentina o congregaciones religiosas. Como se analizó en el capítulo anterior, a partir de la década de 1930 el Estado dio impulso a este tipo de formación creando Escuelas Técnicas de Oficios. En las décadas siguientes las escuelas ya existentes adaptaron sus currículas y modificaron los títulos de las carreras, como el Colegio Pío IX que en el año 1961 reformó y anuló las especialidades como encuadernación y pasó a entregar el título de tecnicatura en electrónica solamente (Magariño, 2019). Ese año todos los materiales y herramientas de los talleres de encuadernación del colegio pasaron a la imprenta de los Salesianos que funcionaba en la Calle Don Bosco, frente al colegio.

Por fuera de las carreras o cursos institucionalizados existían lo que denominaremos “cursos no formales” que buscaban una especialidad concreta, como los que se dictaban en el Museo Mitre. En estos espacios no se puede hablar de una homogeneidad en las estructuras, como en los casos anteriores, ya que en algunos se trata de espacios adaptados. La estructura interna del taller dependía del espacio asignado y la especificidad de la institución a la que pertenecía, además de la particularidad del maestro que fuera convocado (sus intereses y vinculaciones en el ámbito de la

encuadernación y/o de la restauración), que le daban una inclinación o afinidad a una disciplina más que a la otra.



Figura 21. Taller de encuadernación en el Museo Mitre. Foto cortesía María Cecilia Gatica.

En una imagen del taller de encuadernación del Museo Mitre (**fig.21**) es posible destacar varios elementos que nos ayudarán a entender los cambios en los comportamientos y la diferenciación con las prácticas de la restauración. En principio, al ser un lugar adaptado (no armado *ad hoc*), es clara la falta de espacio y la incomodidad con que trabajan las alumnas. El movimiento limitado implica que existe una serie de procedimientos cuyo aprendizaje y ejecución pueden verse afectados, tales como el chanflado⁴⁶ o el batido⁴⁷ del lomo del libro. Por otro lado, el tipo de materiales empleados nos demuestra que se trata de un taller de encuadernación y no de restauración ya que pueden verse papeles de colores (no aptos para restauración), el uso del adhesivo PVA (pote amarillo, en el centro de la mesa), uñas pintadas (de la alumna en el fondo de la fotografía) y uso de anillos y pulseras, algo que los restauradores no aceptan por la posibilidad de roturas, manchas o accidentes durante la manipulación. También se observa el uso de papel periódico que los restauradores evitan debido a la acidez y a la posible transferencia de las tintas de impresión de baja calidad a los elementos intervenidos. Finalmente aparecen cartones grises debajo de la mesa, los cuales poseen un alto contenido de lignina y adhesivos ácidos no aptos para restauración. Así a partir de esta imagen podemos marcar los cambios en las prácticas de la encuadernación: los maestros ya no son aquellos ocupados en atender a las estudiantes en espacios delicadamente planeados para la tarea y donde las concepciones sobre la enseñanza rozan costumbres tardomedievales. Así puede detectarse simultaneidad, superposición, desorden, incluso

⁴⁶ Rebajado del cuero para mejorar su maleabilidad, delicadeza y mejorar su comportamiento en el proceso de adhesión.

⁴⁷ Se denomina batido del lomo del libro al martillado del mismo para facilitar el sacado del cajo.

independencia ejecutora de las discípulas, esto si bien ha permitido que las estudiantes avancen más rápidamente, dándoles confianza ejecutora, ha ido en detrimento de la disciplina, porque existe cierto descuido en las tareas.

Por otro lado, las estructuras de estos espacios no formales permitieron en algunos casos desarrollar las clases calcando la metodología pedagógica del sistema educativo oficial, es decir que el primer requisito era que el grupo completo comenzara desde el mismo estadio de conocimientos. Por tanto, ya no podían traer cualquier tipo de problemática o patología del libro como en los talleres privados, sino que debían adaptarse a lo planificado para ese curso, y esa es justamente otra de las características de estos talleres: la planificación y ordenamiento sistemático del desarrollo de las clases. Generalmente se empezaba con páginas en blanco que luego se plegaban para comenzar la construcción de un libro desde cero, lo que permitía entender las problemáticas de la construcción y la forma de cada una de las partes en el todo. En principio el docente explicaba los procedimientos de manera general, teórica primero (en algunos casos) y práctica luego, para posteriormente dirigirse a cada estudiante para asistirle y guiar el procedimiento (Meden, 2015). Entonces la metodología de enseñanza y la relación con sus discípulos de esta nueva generación de maestros en términos del ejercicio del poder es más moderada que en la anterior.

En cuanto a la enseñanza práctica, desde el Estado se modificaron regulaciones para acotar y delimitar este tipo de aprendizaje. Es importante mencionar la ley 15.240 que crea el Consejo Nacional de Educación Técnica (CONET) en 1959. Esta entidad asumió la gestión de las escuelas técnicas, buscando la “educación integral de la juventud y lograr la capacitación técnico-profesional de los educandos”. A partir de allí comenzó a emitir una serie de reglamentos como los de los años 1967 y 1968 respecto de las prácticas de taller y los trabajos prácticos. Entre los cursos técnicos se incluían el de encuadernación en 1968 y artes gráficas como cursos prácticos en 1970 (Instituto Nacional de Tecnología, 1959). Estas regulaciones permiten destacar la importancia que se le daba a este tipo de educación para la formación de obreros en el país. Los encuadernadores que pasaron por estos espacios técnicos, como Oscar Maisterra o Sol Rébora, incorporaron estos preceptos en la manera de enseñar en sus talleres, ya fuera en ámbitos públicos o privados. En este sentido, para entender la continuidad en la actualidad de algunas de estas lógicas podemos citar el reglamento de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, que detalla en el año 2007 el “Rol del maestro en la sección práctica”, descrito como un maestro especial y especificando sus responsabilidades dentro de los espacios de taller centrando su tarea en la “cultura del trabajo” y realizando prácticas para la acreditación de competencias (Gob. de la Pcia. de Bs. As., 2007).

Para entender mejor entonces estos denominados espacios no formales de educación y comprender cómo fueron cambiando los comportamientos en su seno, las estructuras jerárquicas y el traspaso de conocimiento tomaremos el caso del Museo Mitre que durante la década de 1990 fue

un gran centro de formación de encuadernadores con orientación en técnicas de conservación. Su docente principal fue la ya mencionada Susana Meden quien, a diferencia de las metodologías de los talleres privados, fusionaba métodos de talleres privados y ámbitos escolares. Así lo explicaba:

Los cursos en el exterior fueron no sólo mi mejor fuente de conocimientos técnicos y de contacto con las posturas más actualizadas, sino mi modelo para la enseñanza. Un buen profesor tiene que haber leído y leer, reflexionado y reflexionar... muchas horas, sobre su materia, haber restaurado mucho, durante mucho tiempo, haber tenido y tener diálogo con los grandes referentes de su profesión, haber aprendido a comunicar sus conocimientos, preparar cada clase para que resulte ágil, entretenida, sustanciosa. Quienes enseñan conservación-restauración en Argentina ¿cumplen esos requisitos? (Meden, 2015).

Este testimonio es clave para la presente indagación ya que reafirma lo expuesto hasta aquí respecto de la fusión de saberes y metodologías, en la incorporación de la enseñanza no formal.

En este caso el curso era de técnicas básicas de encuadernación con criterios de conservación. Según la propia experiencia del encuadernador Carlos Quesada, al acercarse al curso llevó todos los libros que había hecho con Diaconú. Meden le preguntó por qué quería que le enseñara, ya que él sabía encuadernar libros de lujo y ella solo daba las primeras nociones de encuadernación. Pero la necesidad de Quesada en ese momento era trabajar con la encuadernación “común” para poder insertarse en un mercado más amplio y por ello buscaba aprenderla (Quesada, 2015). De hecho, luego de que Meden analizara sus aptitudes, lo seleccionó para que trabajara en la Biblioteca Americana (perteneciente al Museo Mitre), en temáticas relacionadas con el curso que allí mismo se daba y luego para la biblioteca del Banco Central. Quesada poco a poco fue difundiendo su trabajo y ganando clientes, esto lo llevó a interesarse en la restauración de libros, razón por la cual comenzó a incursionar en ese mundo y sus metodologías, pero pronto decidió volver a libros para bibliófilos y dejar la restauración, ya que lo creativo lo atraía mucho más que lo conservativo (Quesada, 2015). Esto denota cierta permeabilidad en ambas disciplinas que, si bien se disputan lugares de pertenencia, posibilitan transiciones y traslados de una a otra.

La producción de libros de lujo era un campo acotado, ya que los bibliófilos no solo eran pocos, sino que además eran muy cuidadosos con los encuadernadores que elegían. Por tanto, para poder interactuar con ellos se necesitaba (al igual que hoy), variables favorables que le permitieran al encuadernador ser elegido y mantenerse: haberse capacitado con los pioneros (lo cual le daba prestigio), poseer una destreza manual comprobable, haber trabajado para algún bibliófilo o coleccionista que lo recomendara y tener trabajos para mostrar que testimoniaban su destreza. Nuevamente en este establecimiento de redes podemos ver cómo se dio una transversalidad y fuerte

vinculación entre las figuras e instituciones de los campos relacionados con la encuadernación y la restauración. Por otra parte, es necesario considerar la importancia de la convergencia de conocimientos y aplicación de nuevos procesos, que necesitan la anexión de redes entre disciplinas que contribuyan a ese nuevo modo de “hacer” las cosas, en la cual interviene además el paradigma de mercado que modifica los comportamientos, donde interactúan figuras como las de cliente-productor, provocando los cambios en los procesos que se venían perfilando desde el período anterior. Aquí entran en juego las motivaciones y el comportamiento social en relación con el mercado y con las necesidades consideradas fundamentales o primarias, frente a las secundarias (Fenollar Quereda, 2003:43). Esas necesidades secundarias y sus comportamientos son las que nos interesa resaltar, ya que se relacionan con sentimientos de deseo como poder, estatus o superioridad (Murray, 1938: 222).

Conclusiones del capítulo

Cada uno de los apartados analizados en el presente capítulo, nos han permitido demostrar nuestra hipótesis respecto de que la encuadernación y restauración en estas décadas comenzaron su camino de escisión como prácticas diferenciadas, que se consolidará a comienzos del siglo XXI, con la incorporación de la enseñanza institucionalizada, el entrecruzamiento y vinculación de ambas disciplinas con otras afines. Para ello hemos mostrado evidencia del establecimiento de redes de relación que se fueron reafirmando conforme el avance de las décadas. A pesar de esa escisión, estas disciplinas han quedado en algún punto conectadas por el objeto que les da sentido, pero con diferentes nociones en cuanto a la relación, definición y manejo que tienen de él.

En este proceso han sido fundamentales los nuevos espacios y las nuevas prácticas de enseñanza y aprendizaje, también impulsados por los cambios en el sistema educativo nacional. Comenzaron a ejercer maestros con mayor y diversificada capacitación en la materia y así los estudiantes se sintieron más seguros de consultar dudas e indagar posibles soluciones más allá de las orientaciones que podían brindarles sus guías, lo cual les daba autonomía y posibilidad de pensamiento crítico. Esto tiene que ver además con las modificaciones en el modelo de taller y aquel “secreto” que pierde vigencia y que los habilita a un aprendizaje que no es solo mediante la copia, sino por el contrario, se direcciona a los intereses de quien aprende. Es claro entonces el cambio que produjeron las nuevas generaciones a partir de la década de 1980, como la profesionalización, el viraje de la apreciación del libro como objeto de arte y los cambios producidos a nivel mercado; estas influencias que atravesaron tanto a la encuadernación y como a la restauración. No obstante, la manera de absorberlos e incorporarlos fue distinta: mucho más limitada y estructurada la primera, más permeable y dinámica la segunda.

CAPÍTULO 3

SEPARACIÓN DE LA ENCUADERNACIÓN Y LA RESTAURACIÓN (1990–2014)

En el presente capítulo se estudiarán los distintos espacios, especialistas, discípulos y modos de transmisión del conocimiento de aquellos dedicados a la encuadernación artística y la restauración de libros, tanto a nivel privado como de espacios institucionalizados. Además de analizar los motivos por los cuales se ha dado una escisión definitiva entre encuadernación y restauración, considerando las consecuencias de ello, se hará foco en los cambios de procedimientos pedagógicos y cómo eso influyó en las lógicas de las prácticas de cada una de las disciplinas abordadas en la presente indagación y en los tratamientos de las materialidades.

Respecto de la escisión de las disciplinas de encuadernación y restauración de libros, puede tomarse como punto de inflexión el episodio sucedido durante el “II Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas” llevado a cabo en la Biblioteca Nacional en 2014 (**figs.1 y 2**). Allí se dio una discusión entre la expositora Sol Rébora y los restauradores asistentes respecto de los postulados del movimiento de encuadernadores franceses denominado “Tomorrow’s Past”, quienes fundamentan la importancia de intervenir estéticamente libros históricos para reinterpretar su contenido (Leedor, 2019). En esa conferencia Rébora expuso que:

La encuadernación contemporánea con diseño se realiza en libros que pertenecen a ediciones de importancia. Cada encuadernación con diseño significa un trabajo exclusivo creado para un ejemplar en particular. En esta línea de trabajo toda técnica, estructura y uso de materiales son válidos si se respetan dos pilares de la encuadernación, que corresponden al buen funcionamiento del libro, estos son: su apertura y su preservación en el tiempo (Rébora, 2019).

Frente a ello, los restauradores que esgrimían justamente lo contrario, argumentaron acerca de los problemas que provocaba no respetar la mínima intervención para la originalidad e integridad de la pieza. Así podemos comenzar a delimitar las diferencias de perspectivas en el análisis del objeto libro y cómo son atravesadas por las concepciones de arte/artesanía/ciencia de manera distinta. Dependiendo de la mayor o menor influencia de estas en el análisis nos ubicaremos en otro extremo de la discusión. Si el encuadernador pondera al arte por encima de las otras dos concepciones, sus conclusiones serán de marcada tendencia estética, distinta a quien considere a la ciencia como la de mayor relevancia.



Figura 1. Folleto del “II Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas”, 2014.



Figura 2. Asistentes al “II Encuentro Internacional de Conservación Preventiva e Interventiva en Museos, Archivos y Bibliotecas”

Es necesario ampliar en este punto algunas nociones acerca del movimiento “Tomorrow’s past”: en el año 2003 grupo de encuadernadores, retomaron la idea de la especialista húngara Sün Evrard de intervenir visualmente libros históricos con criterios artísticos (Evrard, 1999:40). Evrard expresó su enojo en un artículo publicado tras la exhibición de libros organizada en la biblioteca histórica de París, criticando la decisión arbitraria de la biblioteca de restaurar los libros exhibidos con un estilo anacrónico (denominado tradicional), sin haber estudiado cuál habría sido la estructura más adecuada para cada uno de ellos (Evrard, 1999:42). Este hito es importante para la disciplina, porque es allí donde puede verse una clara separación respecto de las intencionalidades entre encuadernadores creativos y encuadernadores que realizaban trabajos de restauración, la cual transforma la manera de pensar los objetos librarios antiguos.

Los postulados de “Tomorrow’s past” abren aún más la brecha entre la encuadernación y la restauración ya que, en esta línea de encuadernación artística, la propia interpretación del encuadernador es clave en la concepción del objeto libro como una obra de arte, donde los preceptos actuales de restauración acerca de la mínima intervención no tienen lugar (**fig.3**). Así en el mundo de la encuadernación artística desde la perspectiva de “Tomorrow’s past” es clave la búsqueda de una estética dada por el embellecimiento del objeto antiguo a partir de una interpretación moderna (Vygotsky, 1971:23). Para poder entender un poco más a este movimiento debemos pensar que conforme se fueron encuadernando libros a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX se intervenían según el criterio, la técnica y los materiales disponibles en cada momento. Un ejemplo son los libros del siglo XVI encuadernados en el siglo XIX, con el estilo vigente en ese momento *alla greca* (Gledhill, 2011:48) en los que se eliminaron rastros históricos relevantes para el posterior estudio de técnicas, materiales y modos de uso.

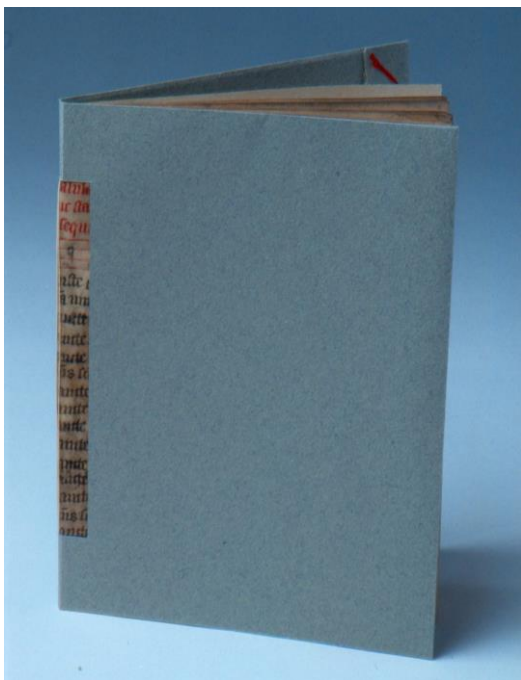


Figura 3. Encuadernación del libro de 1643 *The Popes Nuntioes*, realizada por la encuadernadora Kathy Abbott, bajo los preceptos de "Tomorrow's Past".
En Kathy Abbott [<http://kathyabbott.biz/content-exploration>]

En la **figura 3** puede verse como la encuadernadora Kathy Abbott, quien se autodefine como encuadernadora y conservadora de libros, emplea en un libro del siglo XVII elementos históricos resignificados, como un pergamino de la época medieval usado como lomo. Esta encuadernadora es autora del libro *Bookbinding: step by step guide* publicado en 2010 donde explica cómo llevar a cabo encuadernaciones. Sin embargo, se enfrenta a los postulados de la restauración contemporánea al hablar sobre el empleo del PVA como adhesivo reversible: "buenos para la conservación y también como adhesivo para principiantes, porque los errores pueden ser corregidos" (Abbott, 2010:152). Esto se entiende como un conflicto de conceptos, ya que los restauradores rechazan este producto por su elaboración a partir de una materia prima ácida que ataca directamente la materialidad de lo que se quiere proteger. Como se mencionaba anteriormente esta discusión es uno de los tantos factores que ha provocado una grieta insalvable entre encuadernadores artísticos y restauradores científicos. Por otra parte, el hecho de que una encuadernadora como Abbott hable de restauración cometiendo este "error" en la década de 2010, nos hace preguntarnos, ¿cómo es que aún la encuadernación continúa con el uso de materiales nocivos para el libro? Esto muestra que, si bien existe una fluida circulación e intercambio entre las disciplinas aquí estudiadas, la apropiación por parte de una y otra son aún limitadas.

Panorama de la restauración patrimonial (1990- 2014)

A partir de la década de 1990, la restauración no es considerada solamente artística sino patrimonial. Este concepto fue introducido por UNESCO en 1982 y lo define como la construcción social de un

pueblo o región, donde son incluidas obras artísticas, arquitectónicas, musicales y escritas, tanto de autores conocidos como obras anónimas, que surgen a partir del conjunto de determinados valores y que le dan sentido a la vida. Se refiere tanto a obras materiales como inmateriales que expresan la creatividad de un pueblo (UNESCO, 1982). Esto dio lugar a que, al hablar de restauración se tuviera en cuenta cualquier expresión cultural, no solamente lo referido a obras artísticas, sino además que se la pudiera pensar de manera integral, incluyendo la dimensión material y simbólica, factual e ideal. Por esta razón el patrimonio estaba en los sentidos y en la memoria, encarnándose en expresiones únicas como: un libro, un cuadro o incluso un oficio. Podemos entonces hablar de patrimonio como un tejido que se arma y desarma de manera constante (Cruces Roldan, 2006:70). Esto habilita a la deconstrucción del patrimonio, ya no como un concepto irrefutable, sino por el contrario abierto al diálogo, a la controversia, a la discusión, incluso a la negación.

En este sentido, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires a partir de la década de 1980 contaba con departamentos de restauración dedicados formalmente a la capacitación y se publicaban artículos y libros dedicados que explicaban conceptos básicos de la disciplina como *Restauración del patrimonio del cementerio de la Recoleta. Buenos Aires patrimonio de todos*. Allí puede leerse en uno de sus apartados una escueta definición de conservación y restauración, además de las causas de degradación de la estatuaria desde el punto de vista químico. En el caso de restauración se explica cómo fue adaptándose el concepto restaurativo a las ideologías predominantes o gustos estéticos de la moda (Arias Incolla, 2004:11). Este recorrido por la evolución de la disciplina permite entender su crecimiento y postura -la cual pretende ser cada vez más abarcativa- a partir de la década del 90.

En este sentido, las obras de arte en particular y el patrimonio en general son concebidos teniendo en cuenta la yuxtaposición de sentidos, por ello se hace alusión a “diversas funciones simultáneas, que pueden evaluarse a partir de: el aspecto estético, cultural, antropológico, tecnológico, lúdico, económico, del conocimiento” (Arias Incolla, 2004:14). Por ello el patrimonio es considerado un testimonio de la historia, la cual a su vez es un discurso donde sus prácticas están “articuladas por los recortes variables de verdad y falsedad o por las definiciones contrastadas de lo que históricamente constituye una prueba” (Chartier, 2015:63). Así se buscan abarcar principios de “objetividad, materialidad, tangibilidad, autenticidad u originalidad” (Vicente Rabanaque, 2015:83), de gran protagonismo en la década de 1990, pero que a partir de la década siguiente serán revisados y deconstruidos.

En esta época, todavía se continúa debatiendo respecto a recuperar o no el aspecto primigenio de la obra, vinculándola a la idea de restablecer su estado “originario”. Aquí, la concepción de patrimonio en articulación con el pasado es central, ya que se trata de una apreciación romántica -en sentido ruskiniano-, que remite a lo auténtico y verdadero. Esta postura es limitante, en el sentido

que solo considera el período de creación como el único válido, rechaza las implicancias o modificaciones de otras etapas históricas. Esta actitud es considerada por algunos autores como un “fetichismo material” (Muñoz Viñas, 2003:98), algo que otros como James Beck (1997:173) plantean como un “crimen” ya que se separaran las diversas capas que conforman el trayecto histórico del objeto. Pero lo cierto es que en la década del noventa se está transitando todavía por disquisiciones teóricas y aún algunos restauradores de la “vieja escuela” continúan con sus posturas. Un ejemplo de ello es la decisión de algunos restauradores de libros de blanquear papeles para eliminar la oxidación natural de la celulosa y los componentes integrantes de la misma, algo que es en realidad evidencia el paso del tiempo.

Hacia el final de la primera década del siglo XXI se conforma una asociación civil dedicada a fomentar la relación entre conservadores y restauradores: ASACOR (Asociación Argentina de Profesionales en Conservación y Restauración). Si bien obtiene su personería jurídica en 2015, desde fines de 2009 este primer grupo de estudiantes y graduados de las carreras universitarias de restauración del Instituto Universitario Nacional de Artes y la Universidad del Museo Social Argentino,⁴⁸ ya tenían la intención de organizarse legalmente para dar un marco regulatorio a las actividades derivadas de estas profesiones, para ser reconocidos en la administración pública y para que los seguros del trabajador por este tipo de actividades sean contemplados adecuadamente y que las enfermedades derivadas de estas prácticas pudieran ser prevenidas. Este último punto se debe a que gran cantidad de restauradores habían muerto debido a la incorrecta manipulación de reactivos químicos cancerígenos o por microorganismos que se le alojaban en sus pulmones por trabajar material contaminado (Pereiro, 2019).

Lo singular de este grupo era su interés por reunir a “profesionales” de la conservación y restauración, para de este modo jerarquizar el trabajo, darle un marco legal, adquirir una categoría equiparable a otros profesionales y que en las licitaciones se considere a gente idónea para los trabajos de restauración. Es a partir de esta búsqueda de generar intercambio entre profesionales que ASACOR también organiza charlas y congresos (como el primer congreso “De la teoría a la práctica” en 2012) (ATM, 2019), provee asesoramiento y propone otras actividades que apuntalaban la relación de egresados y estudiantes dentro de la disciplina, además de relaciones con otras asociaciones americanas como Apoyo Online⁴⁹ y AIC.⁵⁰

⁴⁸ En adelante nos referiremos a ella como UMSA.

⁴⁹ Se trata de una organización sin fines de lucro que promueve la comunicación, el intercambio y el desarrollo profesional en el campo de preservación patrimonial en el continente americano y en los países hispanos y luso parlantes [http://apoyonline.org/es_ES/about/]. [consulta: 27/12/2019].

⁵⁰ American Institute for Conservation of Historic and Artistic Work, es una organización que busca apoyar a profesionales de la conservación en la preservación del patrimonio cultural mediante el establecimiento y la defensa de los estándares profesionales, la promoción de investigaciones y publicaciones, el suministro de oportunidades educativas y el intercambio de conocimientos entre conservadores, profesionales aliados y el público [<https://www.culturalheritage.org/about-us/association>] [consulta: 27/12/2019].

Por otra parte, es un período donde ya no se discute sobre cuáles son los pasos por seguir en una planificación de intervención: documentación, diagnóstico y apreciación de la necesidad de intervención son indefectiblemente los pasos previos a la ejecución de la tarea restaurativa. La mínima intervención es un postulado irrefutable para el caso de la restauración de la escultura, por ejemplo, para preservar “el mantenimiento de pátinas cromáticas surgidas de la oxidación de elementos constitutivos de la piedra” (Arias Incolla, 2004:15).

La restauración de libros: prácticas y mecanismos de trasmisión (2000- 2014)

Para el caso de la restauración de libros estas décadas son de cambio y de renovación, cuando las corrientes internacionales tienen una marcada influencia mediante una alta circulación de bibliografía y cuando el flujo de restauradores que viajan desde y hacia el extranjero es mayor. En este sentido las becas otorgadas por la ya mencionada Fundación Antorchas son la clave de la formación de los nuevos restauradores, incluso al final del período la formación de ASACOR, tal como había sucedido en los '80 con EARA, buscará ser el vehículo donde se canalice esta red.

De la bibliografía en circulación un ejemplo importante es la publicada por el American Institute for Conservation (AIC), que a fines de los 90 edita junto a la Biblioteca Nacional de Venezuela una serie de fascículos dedicados exclusivamente a la conservación del papel, en su carácter de Centro Regional IFLA-PAC para América Latina y El Caribe. En cada uno de los seis fascículos (que fueron la traducción del *Paper Conservation Catalogue* de AIC) se abordó la intervención, identificación y evaluación de la materialidad libraria y documental para realizar un tratamiento de manera integral considerando la mayor cantidad de factores en el proceso (AIC, 1998:11). Todo ello tendiendo a intervenciones con una proyección clara de perdurabilidad, basada en fundamentos científicos. Así se abordan temas relacionados con el entorno del objeto y como este lo condiciona, entendiendo que los componentes que conforman su estructura pueden reaccionar dependiendo de la calidad de sus materiales constitutivos.

Esto demuestra que la conciencia científica ya es parte constitutiva de la disciplina en esta etapa, y que no se puede pensar el objeto a restaurar si no es desde su materialidad a nivel molecular, en relación con su contexto y poniendo en discusión cada tratamiento que se plantea. En este sentido la articulación de redes crece justamente por el avance y desarrollo de la era digital y la globalidad: “a pesar de que son relaciones y estructuras polarizadas en términos de integración y acuerdos” (Ianni, 1996:1). Así se desarrollan teorías generales, donde la envergadura de las relaciones, procesos y estructuras son de competencia, con sus particularidades locales, a su vez exigen conceptos, categorías o interpretaciones de alcance global, inclusive fusionando metodologías de oriente y occidente. Frente a esto podemos afirmar que las enseñanzas se transforman; lo que anteriormente

se daba en ámbitos cerrados y se transmitía mediante lentos procesos con dinámicas de aprendizaje de “mirar y copiar”, ahora es un trabajo compartido que permite a los discípulos explicar sus ideas, refutar a los docentes y poner en crisis los conceptos impartidos. Todo ello basado en el acceso a bibliografía digitalizada y en la institucionalización de los procesos educativos. En relación con esto, la UNESCO publica en 2005 *Las sociedades del conocimiento* donde se explica que “durante mucho tiempo el conocimiento fue acaparado por círculos de sabios o iniciados. El principio rector de esas sociedades del conocimiento reservado era el secreto” (UNESCO, 2005:17). Así con la aparición de las nuevas tecnologías y la red pública de internet, se abren nuevas perspectivas a la ampliación del espacio público del conocimiento y un real “aprovechamiento compartido”.

Por otro lado, frente a todos estos cambios la encuadernación sigue explicando los procedimientos de intervención de libros como “re-encuadernaciones” y la disciplina continúa utilizando productos nocivos para la preservación de los libros (PVA) como fundamentales en el proceso de encuadernado; tal como lo plantea Rob Shepherd en su libro *Cómo se hace una encuadernación artesanal* de 1994. En estos procedimientos no se habla de evaluación del estado de conservación ni de cuáles son las necesidades de intervención de un libro afectado, sino por el contrario, el contacto con un libro deteriorado implica intervenir de manera radical; esto es, no reparar la encuadernación existente sino realizar una nueva.

Sin embargo, como mencionamos anteriormente, la restauración de libros no escapa a los planteamientos teóricos acerca de la conservación de la originalidad de la obra. Los restauradores activos entre el 2000 y el 2010 en general rechazan los procedimientos practicados en décadas anteriores como la encuadernación *alla greca*, practicada ampliamente durante las décadas de los 80 y 90 (ver capítulo 2). Los discípulos de Tellechea y Corradini, como Silvio Goren o Néstor Barrio, comenzaron a producir bibliografía dedicada a diversos aspectos de la práctica de la disciplina, invitando a los restauradores a reflexionar sobre los modos de intervención, análisis y prevención. En definitiva, la preocupación radicaba en poder abordar la totalidad del proceso restaurativo de manera científica. Un ejemplo de ello es el libro *Manual para la preservación de papel* de Silvio Goren publicado en 2010, como parte de una serie de Alfagrama dedicada a temas de conservación y gestión del patrimonio cultural. Esta serie estaba dirigida por Susana Meden (discípula de Juan Gullin) y editó cuatro libros dedicados a la conservación de objetos patrimoniales (Goren, 2001:183). El texto de Goren es una fotografía de los conceptos que se están manejando en esta década, pero además es un termómetro para entender lo que piensan tanto la “vieja” como la “nueva” generación de restauradores. En este sentido Goren habla, por ejemplo, de los conflictos surgidos en la década de los 90 respecto a la intransigencia de algunos conservadores/restauradores en cuanto a los parámetros ambientales y la búsqueda de niveles estables y permanentes de temperatura y humedad relativa (Goren, 2001:9).

La encuadernación artística (2000- 2014)

Al igual que en el ámbito de la restauración de libros, para la encuadernación artística aparece en este periodo una gran cantidad de bibliografía en interacción otras disciplinas que piensan el mismo objeto desde distintas perspectivas tanto materiales, como visuales y artísticas, donde la preservación y consolidación de los libros para encuadernados forma parte de los capítulos (Evrard y Persuy, 1999:9). Esto es indicio de una maduración y reconocimiento hacia la disciplina, si bien continúan existiendo algunas incongruencias en la definición de conceptos y modos de abordaje. Por ejemplo, cuando encuadernadores se refieren a la restauración entienden que “hay que saber que la restauración de libros es un oficio que exige un profundo conocimiento de los estilos y las maneras de trabajar de encuadernadores de otras épocas y una perfecta maestría de las técnicas de encuadernación” (Evrard y Persuy, 1999:175). Aquí vemos que a fines del siglo XX todavía para algunos encuadernadores la restauración es definida como “un oficio”, cuando en el mundo occidental ya era una disciplina institucionalizada y ligada muy estrechamente al espacio científico, incluso en los últimos años, de la mano de esa profesionalización se produjeron tesis e investigaciones, que permitieron madurar esta construcción de conocimiento, lo cual también aporta a la cientificidad a la disciplina. Por otra parte, al hablar de un profundo conocimiento de estilos se da por sentado que se estudian los modos de construcción históricos para respetarlos y mantenerlos, algo que no sucedía en la década anterior, donde la encuadernación francesa era la que reemplazaba a encuadernaciones previas. Pero también deja claro que cualquier encuadernador que conociera los estilos era considerado capaz de restaurar un libro.

Como se observó en el capítulo anterior, la encuadernación venía fortaleciendo sus redes y vínculos entre actores, siendo EARA la protagonista. Entre la última década del siglo XX y las primeras del XXI se multiplican los cursos, encuentros, exposiciones y concursos donde el libro intervenido es el protagonista (**figs.6, 7 y 8**). Todos los encuadernadores de Buenos Aires se conocen entre sí y el flujo de información es alto: los clientes, los proveedores y la bibliografía se comparten.



Figura 6. Encuentro Anual EARA en el Molino del Manzano. Archivo Dina Adámoli. Aquí aparecen Eduardo Díaz (1), Dina Adámoli (2), Oscar Maisterra (3), Alfredo Guarido (4) y Juan Duran (5), entre otros.

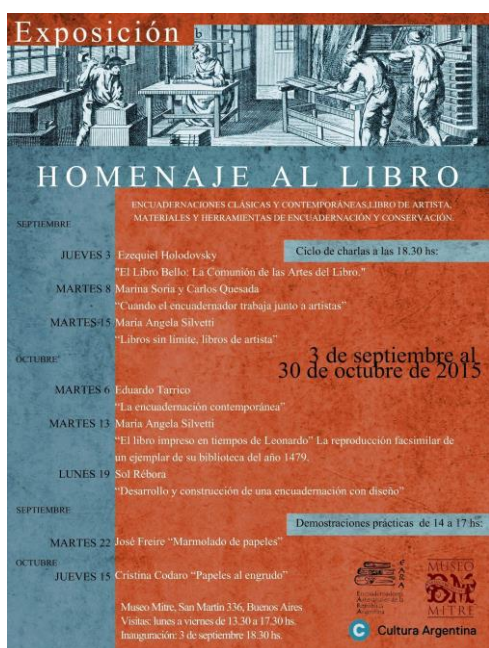


Figura 7. Exposición de libros en el Museo Mitre.



Figura 8. Primer Concurso Internacional de encuadernación, 2011. Archivo Dina Adámoli.

Las páginas web y las redes sociales fueron fundamentales porque permitieron visibilizar internacionalmente la profesión de una manera impensada, además de facilitar la conexión con asociaciones similares en otras partes del mundo, como AFEDA⁵¹ o ALADA,⁵² dos agrupaciones que se vincularon con EARA. Un ejemplo de acciones conjuntas entre este tipo de agrupaciones fue la organización de la exposición de “Encuadernaciones artísticas para libros de Vargas Llosa”, llevada a cabo en conjunto con el gremio sueco de encuadernadores (Swedish Bookbinders Guild) en 2012. Allí se expusieron 38 encuadernaciones de artistas suecos y españoles que interpretaron libremente los libros del autor peruano de distintas ediciones, incluyendo ocho firmados por él (fig.9). Esa exposición nos permite destacar, por un lado, que no se habla de “encuadernadores” o “artesanos”, sino de “artistas”, que pone de manifiesto los cruces entre arte, encuadernación, literatura, bibliofilia y cultura visual.

La permanencia del concepto de “encuadernador-artista” a principios del siglo XXI, nos habla de un aspecto exacerbado en el camino transitado por la disciplina, ya el hecho de ser considerados artistas les da una legitimación *diferente* a “encuadernador-artesano”. En este sentido, autores como Sante Babolin (que busca profundizar el semantismo del imaginario) y Rudolf y Margot Wittkower plantean que originalmente, artista era sinónimo de artesano, pero posteriormente este ascendió

⁵¹ Asociación para el Fomento de la Encuadernación de Arte de Madrid, España.

⁵² Asociación de Libreros Anticuarios de Argentina.

socialmente y su significado se transfiguró para tener una valorización mayor dentro de la sociedad (Babolin, 2005:154). En relación con lo explicado anteriormente, podemos ver cómo el “encuadernador-artista” goza de una cierta libertad de acción al momento de ejecutar su saber, que le permite expresarse a partir de la elección de los temas tratados y pone en tensión las nociones de creación artística, su finalidad, necesidades y organización (Maffei, 2015:11). Es aquí donde el libro como dispositivo portador de ideas, memoria y experiencia en el encuentro con el artista-encuadernador es dotado de una percepción estética nueva para transformarlo en obra de arte. Entonces a partir de ello el libro adquiere una dimensión “escultórica”, con cualidades físicas y materiales extraordinarias que pueden mostrarse en una exposición (Babolin, 2005).

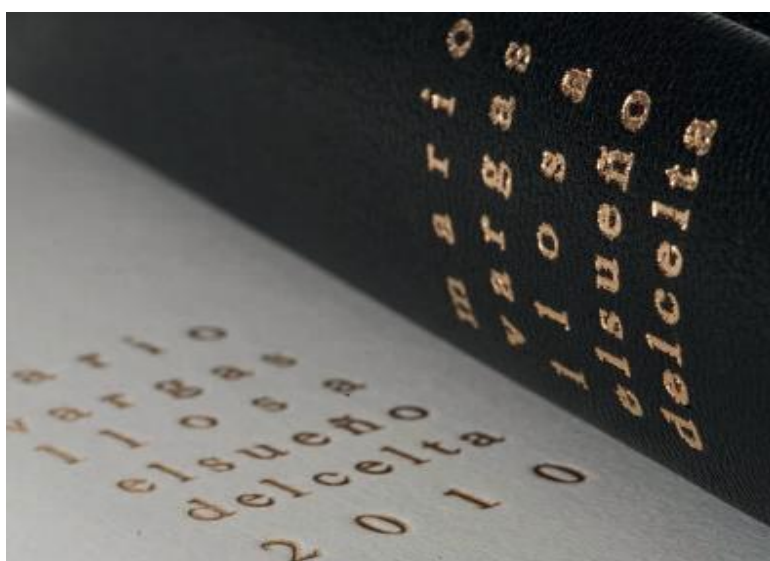


Figura 9. Exposición de encuadernaciones artísticas para libros de Mario Vargas Llosa *Revista De Arte* [<https://www.revistadearte.com/2012/05/03/encuadernaciones-artisticas-para-los-libros-de-mario-vargas-llosa/>] [consulta: 20/12/2019].

Los conceptos libro y arte aparecen así en una relación simbiótica, ampliando sus dimensiones simbólicas y materiales. Se realizan encuentros donde artistas y encuadernadores entablan diálogos, a la vez que entran en juego diversas capas de sentido y un entrecruzamiento que propicia la activación de diversas lógicas. Así sucedió en reuniones de encuadernadores y artistas organizados por EARA, dentro de las que se destaca la artista visual y encuadernadora argentina Gabriela Irigoyen. Allí hubo intercambios de técnicas y procedimientos y la artista mostró sus creaciones. En la **figura 10** puede apreciarse cómo el objeto-libro es transmutado al extremo, posibilitando que se accionen, en una especie de sintaxis conceptual, nociones como objeto-arte-literatura, que se fusionan dando lugar para pensar el objeto desde múltiples aspectos superpuestos.



Figura 10. Muestra de libro de artista de Gabriela Irigoyen. Archivo Dina Adámoli.

La teorización de las prácticas

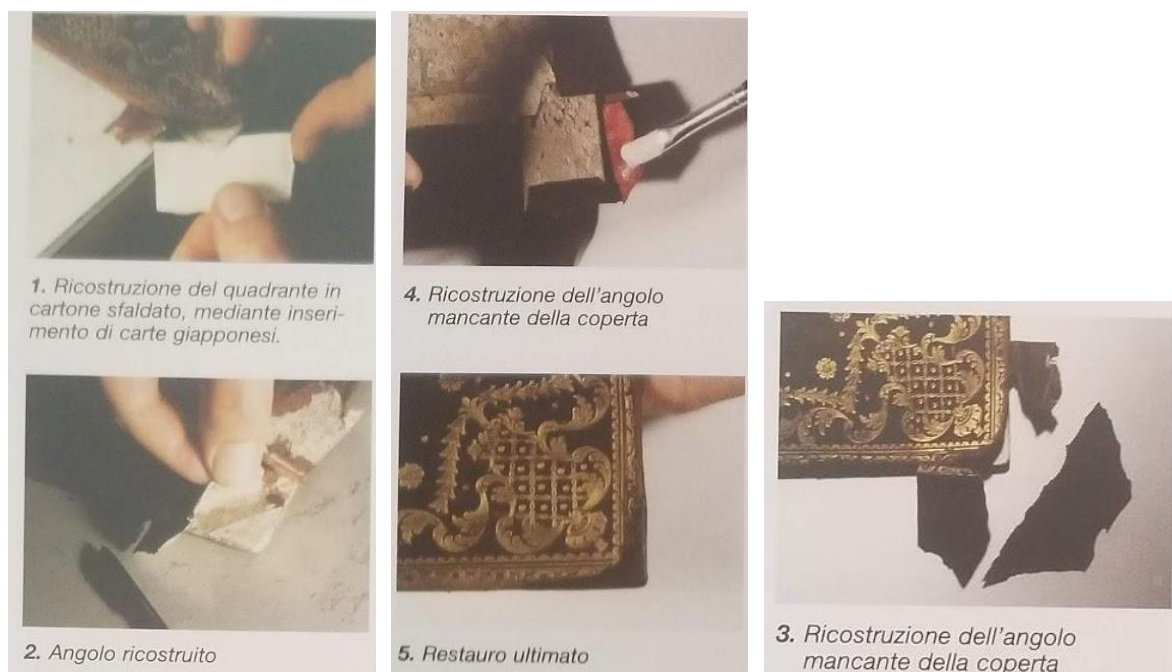
Este es un período de gran efervescencia en tanto literatura restaurativa, hemos citado diversos autores que hablan de la restauración desde la transversalidad de diversas disciplinas, que abordan temas inherentes a las ciencias duras. Esta bibliografía que va en aumento habla del desarrollo que estaba viviendo la disciplina, lo que le permitía mirarse a sí misma y poner en discusión conceptos como los parámetros medioambientales, el uso o no de determinados reactivos químicos, condenar la aplicación de pesticidas y promover tratamientos “limpios” contra plagas (como los procedimientos de liofilización, la congelación o la anoxia). En cada discusión que se plantea, pueden visualizarse las diferencias que se están viviendo dentro de la disciplina. Un ejemplo podemos verlo en las “V jornadas técnicas sobre Conservación, exhibición y educación en museos”, llevadas a cabo en Río Cuarto, Córdoba, en noviembre de 2007, allí se tocaron temas en torno a programas de rescate de bienes culturales, el acondicionamiento de reservas técnicas, recuperación de colecciones (Red Jaguar, 2007:44-58), entre otras; esto posibilita, visibilizar cómo los canales de comunicación y difusión dentro de la disciplina activan las redes que permiten su crecimiento.

Esta efervescencia que se está viviendo respecto de los aportes teóricos, no es solo a nivel internacional, sino también local, donde se generan fuertes discusiones en cuanto a la toma de conceptos como verdades absolutas o planteamientos que pretenden ser guías de cómo es la mejor manera de intervenir un determinado objeto considerado patrimonio.⁵³ Allí se plantea que justamente la restauración es una parte de la conservación y que al restaurar un libro deben considerarse primeramente las características y estado del volumen, para poder encontrar una

⁵³ Un ejemplo de ello es el libro de 2001 dedicado al Museo del Istituto Centrale di Patologia del Libro de Roma, que trata temas como el daño del libro, sus materiales y la conservación/restauración (Brunello, 2001:5).

respuesta adecuada para su reparación, además de plantear los conceptos de mínima intervención de manera implícita (**figs.11, 12 y 13**). Estas imágenes permiten visualizar el concepto de mínima intervención de manera muy clara ya que, si bien se ha decidido reparar las puntas de las cubiertas, se preserva el material existente, reacondicionando y mejorando su estructura mediante adhesivos y materiales inertes, que posibiliten su perdurabilidad.

Debemos destacar, por otra parte, que la bibliografía más leída es la española, como lo demuestran la cantidad de citas en artículos y libros de restauración escritos en Argentina, donde se nombran autores como: Theile Bruhms (1999), Ignacio González Varas, (2000), Andrade López, (2004), Ana Calvo (2006), incluso el libro del Director de restauración de la Biblioteca Nacional de España, Luis Crespo (2001), sobre *El cuidado de libros y documentos, manual práctico de conservación y restauración*, no solo en Argentina sino también en Latinoamérica, como puede verse en la bibliografía citada en el libro *La Conservación y restauración de bienes documentales en el laboratorio de la Cancillería* (Archivo Histórico Alfredo Pareja, 2009:88) de Ecuador. Otros dos autores ibéricos muy consultados son Salvador Muñoz Viñas (2003), y Javier Tacón Clavaín (2009), los cuales han sido también ampliamente citados. La gran cantidad de autores de nacionalidad española en la bibliografía argentina se debe posiblemente a que la circulación de libros es más sencilla, pero también porque se comparte idioma y es mucho más fácil la interpretación de concepto, además que muchos restauradores viajaron allí para capacitarse.



Figuras 11, 12 y 13. Procedimientos de intervención de tapas deterioradas.

Todos estos autores se leen entre sí, se citan, se interpelan y posibilitan que en el intercambio teórico la disciplina crezca y se supere, se permita reflexionar sobre su manera de trabajar, su objeto de estudio y las profesiones que deben interactuar para mejorar el trabajo y por tanto la preservación de la memoria material.

A su vez, los cursos cortos donde se enseñan conceptos básicos de preservación y conservación preventiva son muy habituales y prolíficos y los capacitadores son personas que han transitado la disciplina desde el período anterior, como Susana Meden (**fig.14**), Silvio Goren, Florencia Gear, Néstor Barrio, entre otros.



Figura 14. Susana Meden dictando un curso de conservación preventiva en la UCA. *Boletín SAI*, n°25, 2005.

Espacios de educación formal para la restauración y la encuadernación

Cuando nos referimos a espacios de educación formal nos referimos a universidades e institutos con una estructura de enseñanza dentro del sistema educativo, convencional, graduado jerárquicamente con exigencias tipificadas para acceder a distintos niveles y con programación de tiempo completo. Es un sistema dinámico, orgánico compuesto por partes interdependientes donde un cambio mínimo en una de sus partes representa un cambio en el todo (Coombs y Hallak, 1987:6). El proceso de aprendizaje está estipulado por una currícula y metodología pedagógica que poco tiene que ver con los ámbitos informales de talleres de maestros. Existe un programa, objetivos y metas que hay que cumplir, por lo que el proceso de aprendizaje es mucho más estructurado y dirigido. Los profesores deben ceñirse a un programa y evaluar formalmente el aprendizaje, tanto desde el punto de vista teórico como práctico.

Quienes comenzaron a ejercer la docencia en estos espacios de educación formal fueron aquellos que se habían capacitado en talleres y cursos en el exterior. Por ese motivo los primeros docentes fueron personas idóneas, pero sin título de grado en restauración. Habían obtenido sus conocimientos mediante los métodos difundidos dentro de los talleres, que se basaban en

“demostrar, y no en hablar” (Sennett, 2008:221), donde el lenguaje verbal se hallaba enfrentado de algún modo con la acción física. Este era un momento de convivencia, tanto en talleres como en laboratorios y espacios académicos dedicados a la profesionalización -que implicaban destreza manual- donde la palabra hablada terminaba siendo más eficaz que las instrucciones escritas, complementado con la técnica manual ya que, si un procedimiento se torna complejo o de difícil ejecución, es posible consultar a alguien inmediato y discutirlo, mientras que el texto solo permite increparnos a nosotros mismos, a pesar de que brinda autonomía, cosa que el taller no. La situación comenzó a modificarse cuando ya las primeras camadas de egresados fueron reemplazando a aquellos profesores. Esta nueva generación de restauradores ya tendrá una estructura teórica que los respalda y una experiencia fáctica de trabajos ejecutados.

En tanto, los estudiantes “institucionalizados” tienen otro tipo de comportamiento. En primer lugar, ya no se sienten agradecidos porque el maestro les haya permitido entrar en su círculo de selectos discípulos. Por el contrario, tienen otras inquietudes y reclamos. De hecho, son muy demandantes y críticos con respecto a los profesores. Lo que les permite sacar mucho más provecho en este flujo de aprendizaje. En este sentido el testimonio de la una estudiante de la carrera de Restauración de bienes Culturales de la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA) es clave:

El conocimiento es muy estructurado en la carrera, se rige mucho con lo que es bibliografía extranjera, con lo cual acá no nos sirve tanto. Yo tengo muchas docentes que nos dan una bajada de línea -solo se puede utilizar determinado material y solo ese- pero en Argentina no se consigue. O enseñan procedimientos que no se hacen más y quedan estancados en el tiempo con la enseñanza. Por la suerte de haber estudiado en el exterior sé que no es así y por ese motivo no estoy de acuerdo con algunos métodos (Ludueña, 2016).

El cambio en el comportamiento de los alumnos ha ocasionado que los métodos de enseñanza también se adapten. Un claro ejemplo es el testimonio de Oscar Maisterra, profesor de Encuadernación en el 4° año de la carrera de restauración en la UMSA:

Cuando yo comencé a dar clases, tenía armado el desarrollo y llegábamos bien a fin de año, pero hace unos años eso ya no se puede lograr, ya que hoy los alumnos no tienen compromiso, no leen, no realizan los trabajos asignados y son muy dispersos. Eso me obligó a tener que repensar la metodología. Por eso ahora soy más estricto con las pautas y los exámenes, es la única manera de lograr algún tipo de respuesta por parte de ellos (Maisterra, 2016).

A partir de estos testimonios, podemos ver cómo en los contextos de educación formal las preguntas constantes y cuestionamientos se tornan cotidianos. Esto genera tensiones que obligan a las

entidades académicas a revisar constantemente los programas, poner a prueba a los docentes y sus metodologías, para que los alumnos se motiven y continúen dentro del proceso institucionalizado de enseñanza.

Es importante reflexionar que hoy la educación es considerada un proceso de construcción del conocimiento que se da a partir del aprendizaje compartido y un trabajo que tiende a ser colaborativo (Barbero, 2003:65). Esto se opone al entorno educativo derivado de la modernidad donde la escuela encarnaba el “régimen de saber” que se instituye a partir del texto impreso, la linealidad del texto y el desarrollo escolar; entonces el avance intelectual iba paralelo al proceso de lectura (Barbero, 1996:4). Es a partir de esta estructuración que la enseñanza se establece de manera correlativa y lineal, donde todo retraso o precocidad era considerado dentro de los parámetros de “anormalidad” (Barbero, 1996:4). El rendimiento escolar se medía a partir del conocimiento impartido según las edades y los paquetes de información previamente aprendidos. Este proceso es sin dudas mecánico y unidireccional, donde no se contemplaba la participación del alumno de manera activa. En el proceso de independencia de pensamiento y participación del aprendiz, ese viejo modelo se irá transformando lentamente a medida que el peso de estas instituciones vaya decayendo o modificándose. En ese contexto, la educación formal se apoyaba casi completamente en el texto escrito, rechazando la polisemia de imágenes o experiencias, disfrazándose de manera acelerada de los procesos de comunicación que dinamizan a la sociedad. A diferencia de ese viejo modelo de enseñanza, hoy la innovación se potencia a manos de las personas que forman parte de estas instituciones que realizan actividades colaborativas y dan pie a un círculo virtuoso y continuo de retroalimentación (Aparici y Escaño González, 2018:59).

Estos espacios son mucho más democráticos, existe una interacción donde el docente expone la teoría y muestra el procedimiento, mientras que el alumno interviene, pregunta y cuestiona “sin por ello sentirse culpable”, como sucedía en los talleres de maestros. En estos últimos, la palabra del experto era incuestionable, aunque quedaran grises, dudas o incluso no se estuviera de acuerdo con el procedimiento. Las situaciones se resolvían como lo indicaba el especialista, y en muchos casos por los especialistas mismos cuando el discípulo no podía afrontarlo (ver capítulo 1).

En este sentido, Silvia Borja, directora de la Carrera de Conservación de Obras de Arte de la UMSA, explica que en realidad “lo que hay en estos espacios es una metodología, que es lo que los diferencia. El restaurador tradicional tiene al lado al estudiante y le va enseñando en función a lo que se presenta, según la problemática a abordar en ese momento por el tipo de trabajo que tienen que llevar adelante” (Borja, 2015). Muy distinto a lo que ocurre en el contexto universitario debido a que el aprendizaje está ordenado en conocimientos teóricos y prácticos, junto al desarrollo de otras habilidades; entrecruzando diversas áreas y competencias propias de la investigación científica. Sin

embargo, respecto a las metodologías docentes dentro de las instituciones universitarias las diferencias son insoslayables:

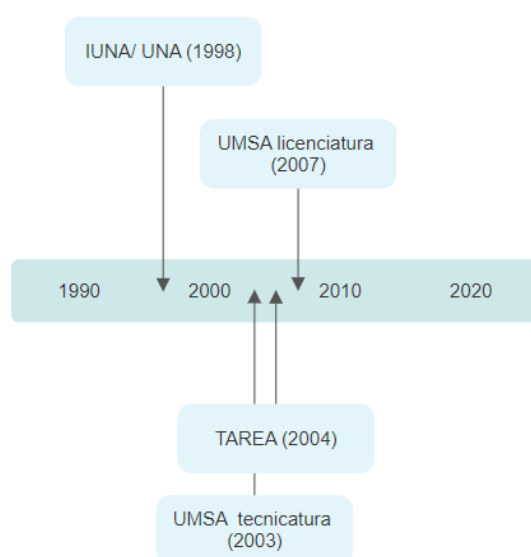
La metodología depende de cada docente. Hay algunos como la profesora de pintura, que primero explica cómo se llevan a cabo los procedimientos y el porqué, luego lo muestra con los materiales de una alumna, y finalmente sigue estudiante por estudiante para ver cómo les va con el procedimiento, para ayudarnos a hacerlo o corregirlo si está mal. Hay otros docentes que lo escriben en el pizarrón y vos lo hacés, si lo hiciste mal lo tenés que repetir (Ludueña, 2016).

En estos testimonios, desde las dos perspectivas del aprendizaje universitario, podemos ver cómo continúan vigentes algunos rastros de los métodos de enseñanza de raíz tardomedieval; a pesar de la incorporación de métodos didácticos y teorías respaldadas científicamente, es imprescindible que el maestro ejecute su destreza a la vista de los alumnos, quienes (con la exploración teórica y el entrecruzamiento de teoría y práctica), copian el método, no ya como discípulos que realizan procedimientos temerosos de equivocaciones, sino como personas en formación.

En el caso del aprendizaje universitario, si bien existen situaciones comparables a la de los talleres, donde el docente explica la técnica de manera empírica, lo cierto es que se trabaja sobre modelos creados *ex-profeso*, para la ilustración de la técnica. Luego el profesor pasa por cada estudiante para explicarlo en sus objetos en proceso. Tengamos en cuenta que todos siguen pautas generales dictadas por la cátedra, en ese sentido cada docente se halla avalado académicamente y con el respaldo de la institución que lo ha convocado, lo que le permite tener una categoría mayor, tanto desde el conocimiento práctico como teórico, lo cual lo diferencia del maestro de taller. Según Oscar Maisterra, cada uno de los casos que los estudiantes llevan a la clase para trabajar, son analizados por todo el grupo y se buscan soluciones conjuntas, donde cada uno da su opinión sobre el caso. Esto los obliga a reflexionar respecto de las técnicas y materiales empleados, sopesando puntos a favor y en contra de cada procedimiento. En ese sentido, el alumno no será experto en solo una técnica, como pasa con los talleres privados (o en muchas escuelas de artes y oficios), sino que aprenderá un poco de cada una. Para el caso de la encuadernación específicamente si su interés fuera perfeccionarse en alguna técnica particular, como por ejemplo la encuadernación francesa, tendrá que asistir a un espacio de taller de maestro, o algún seminario específico.

Para la educación sistemática en restauración del patrimonio librario en Buenos Aires hemos tomado los casos de la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA), TAREA y la Universidad Nacional de las Artes (UNA) a partir del año 2000 (Red Jaguar, 2007:44-58) (**cuadro 1**). Lo particular de estas instituciones es que solo están dedicadas a la restauración, mientras que la encuadernación continúa enseñándose principalmente en talleres de maestros y en unas pocas escuelas de artes y

oficios como Raggio, Maipú y Otto Krause. Si bien cabe destacar ejemplos aislados como el de la Universidad Provincial de Córdoba que imparte una tecnicatura de tres años en encuadernación y conservación de libros desde 2010. Lo interesante de este programa es que sus objetivos prestan atención a formar equipos interdisciplinarios relacionados con proyectos audiovisuales y diseño, colaborando con bibliotecas y archivos en la preservación de material bibliográfico (Tecnicatura Universitaria de Encuadernación y Conservación de Libros, s/f).⁵⁴ Así la enseñanza de la encuadernación continúa en el ámbito de espacios de taller privados o en instituciones donde se enseña la técnica mecanizada y como práctica “accesoria” de otras disciplinas, como es el caso de la Fundación Gutenberg que solo dicta “encuadernación artesanal” como un curso por fuera de las carreras de grado (fig.15).



Cuadro 1. Línea de tiempo de instituciones dedicadas a la enseñanza de la restauración

⁵⁴ Si bien queda fuera de nuestro periodo de estudio, cabe mencionar que en 2018 la Universidad de Buenos Aires lanzó una diplomatura de pregrado en encuadernación de dos años de duración, que se implementó a partir de un convenio con la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, pero la dimensión de conservación libraria no atraviesa las lógicas de la carrera.

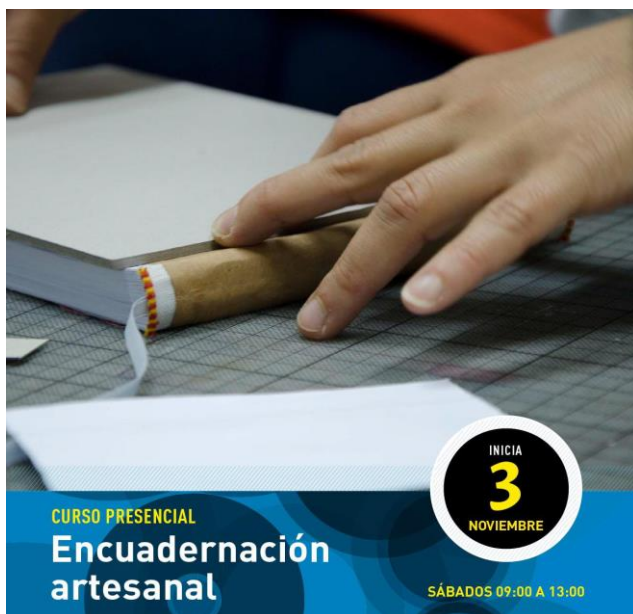


Figura 15. Oferta de curso de encuadernación en Fundación Gutenberg, 2008.

IUNA -UNA

La carrera de Restauración de Bienes Culturales, enmarcada primero en el IUNA y a partir del año 2018 UNA, fue aprobada por la CONEAU en 1998 (Rosso y Cagliolo, 2001:16). Fue lanzada luego de varios años de trabajo a partir del año 2000 por Estela Court y Viviana Domínguez, dos restauradoras alumnas de Tellechea (Court, Roussos, Mokes, 2015:20) (**fig.16**). Fueron asesoradas por la hija de Vicente Muñoz Viñas,⁵⁵ tomando como modelo la Escuela Superior de Madrid, para encarar el proyecto de institucionalización de la enseñanza de la restauración de bienes patrimonializados. La carrera estaba estructurada sobre la base de las artes visuales, con un título intermedio de técnico y luego de licenciado en restauración de obras de arte, a pesar de que originalmente se pensaron cuatro especialidades: papel (en la cual entraba encuadernación), artes decorativas, escultura y conservación preventiva, (Court, 2019).

Lo importante de esta carrera es que fue la primera dedicada a la restauración en una institución de carácter estatal. Sin embargo, le fue muy difícil avanzar individualmente, ya que no se le asignaba presupuestos y tuvieron que hacerse conocer para que se les permitiera accionar (Court, 2019). Tenía desde su creación una concepción interdisciplinaria, cuyo objetivo fue formar profesionales de fuertes conocimientos científicos basados en las nuevas corrientes en conservación-restauración y brindar medios para la formación ética de los futuros profesionales.

⁵⁵ Vicente Muñoz Viñas es uno de los autores españoles referentes en Argentina, y que produjo gran parte de la bibliografía en la que los restauradores argentinos han basado su formación.



Figura 16. Fotografía de la restauradora Viviana Domínguez, publicada en: "En el oficio de restaurar, se requiere paciencia y pasión", *Clarín*, 25 de enero de 2013, p.10.

La sede del IUNA estaba originalmente en la calle Pinzón 1172, donde se dictaban clases de artes visuales. En el 3° piso de la calle Sánchez de Loria 443 se enseñaban materias específicas de la carrera: química, física, biología y el laboratorio taller de prácticas de conservación-restauración (Graduados ROA/ UNA, 2000:4). Al formar parte de una licenciatura en arte, la carrera tenía un alto porcentaje de asignaturas relacionadas con el área de la historia y la práctica artística, sin visión de intervención patrimonial. Los profesores de arte, no familiarizados con el universo de la restauración, pedían a los alumnos que desarrollaran su creatividad e imaginación artística; por tanto, los primeros años fueron complejos en cuanto al ajuste de criterios y difusión de los principios de la disciplina de la restauración entre personas no vinculadas a ella pero que inevitablemente interactuaban en el mismo ámbito académico.

El IUNA se había creado por decreto 1404/96, tras la promulgación de la ley 25.421 que buscaba unificar la enseñanza artística dispersa en distintos espacios públicos y darle nivel universitario. Se incluyó así a la restauración del patrimonio lo que de alguna manera trastocó el ya mencionado tránsito hacia la identificación con disciplinas de base científica. Y por otra parte al unificar a docentes y profesionales, puso al mismo nivel a personas idóneas sin base académica, pero con un amplio trabajo en el campo, que, en el caso de la restauración, era de casi la totalidad.

Respecto de los métodos de transmisión del conocimiento en este ámbito académico, primero se abordaba la composición de los materiales, dividiéndolos por niveles o segmentos, soporte o capa pictórica. y luego se estudiaban sus deterioros aislados y en conjunto. Los primeros años eran materias en su gran mayoría teóricas. Cuando se comenzaba a trabajar en intervención se lo hacía sobre facsímiles u objetos de poco valor tanto material y simbólico (generalmente adquiridos en compraventas de arte), en los que se llevaban a cabo diversos procedimientos como

consolidación, velados, re-entelados, parches de hilo y bandas (Court, 2019). Esto facilitaba el adiestramiento de la mano previa comprensión de la materialidad y diagnóstico.

Universidad del Museo Social Argentino (UMSA)

La UMSA es una universidad privada fundada en 1911 por iniciativa del Dr. Tomás Amadeo. Su propósito era el de estudiar los problemas sociales y plantear soluciones. Con su nombre inspirado en el “Musée Social de París”, el proyecto se basaba en el significado de su expresión idiomática como lugar destinado al estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales.

La UMSA comienza a desarrollar el proyecto de creación de una carrera terciaria de conservación de obras de arte entre los años 2001 y 2002 dentro de la facultad de Artes, a partir de la iniciativa de Mariana Domínguez y Mónica Gentile. En un principio comenzó siendo una tecnicatura de dos años y a partir de 2003 se vinculó con las carreras de arte y museología que permitió la obtención de una licenciatura (Borja, 2015). Luego de tres años de funcionamiento se comenzó a trabajar en la carrera de grado que se lanzó a partir del año 2007. Esta carrera tiene actualmente su sede en la calle Sarmiento 1556. Según el testimonio de Silvia Borja (actual directora de las carreras de Museología, Conservación y Peritaje de la Facultad de Artes), esta licenciatura fue pensada desde la materialidad; es decir, considerando al material desde su estructura, fabricación y procesos de deterioro. Se planificó teniendo en cuenta todo lo que implique el conocimiento completo para poder entender cómo trabajar con estos elementos, lo cual posibilitó darle una base teórica, científica y empírica (Borja, 2015).

Al igual que en el caso de la carrera del IUNA, en un comienzo los docentes designados solo tenían un conocimiento “de oficio”. Pino Monkes (también docente de la carrera de restauración en UNA), explica que en un principio quienes hoy son docentes habían estudiado en talleres de maestros y que para poder dar clases en las universidades se les exigía algún tipo de certificación que les permitiera desempeñarse como profesores (Monkes, 2006:22). Para ello en UMSA se fue capacitando e incentivando a los docentes de la carrera para que se titularan y pudieran de este modo convalidar sus conocimientos de manera académica. La mayoría de los docentes que actualmente se desempeñan en la UMSA, también lo hacen en UNA y antes habían estudiado en el ROA (ver capítulo 2), a los que se suman los graduados de las mismas universidades; esto nos muestra los intercambios institucionales que existen y donde cada uno desarrolló una línea teórica distinta, pero en cruce, lo que ha provocado cierta superposición de conceptos. No obstante, aún hay docentes de *oficio* cercanos a la edad jubilatoria, lo que nos demuestra que el nivel docente es muy desparejo y donde podemos ver un recambio generacional y disciplinar.

Los primeros años de la carrera de restauración tanto el IUNA como la UMSA recibían un promedio de 100 inscripciones anuales (Urien, 2004:15). Este número luego comenzó a decrecer,

hasta el promedio actual aproximado de 25 alumnos por carrera. En el año 2019 del IUNA/UNA han egresado aproximadamente un centenar de restauradores y unos veinticinco de UMSA.

Si comparamos los programas de la UMSA y el UNA (**cuadros 2 y 3**) vemos que la segunda se ocupa más de las prácticas no sólo restaurativas sino también artísticas (y de las artes decorativas), en este sentido la orientación del título es muy clara en restauración de obra artística; mientras que en la UMSA las materias apuntan a mayor diversidad de materialidades, desde madera, cerámica (arqueológica principalmente) y textiles. además de un foco más importante en la conservación preventiva. La carga horaria de UNA es mayor, con un peso notable en materias orientadas a la práctica artística (dibujo I, II y III, pintura I y II, escultura, grabado, entre otras); mientras que UMSA presenta un programa dirigido a los aspectos relacionados con la restauración (ver cuadros a continuación). Esta diferencia entre ambas carreras implica que quienes estudian en la universidad estatal generalmente tardan hasta 10 años o más en la finalización de la carrera, incluso muchos no la concluyen o se trasladan a la UMSA para acabarla; mientras que en esta última suelen tardar entre 4 a 6 años. Igualmente, como podemos observar en los cuadros, cada una tiene su propia especialidad o especificidad. En última instancia, es importante destacar que la universidad pública permite un tipo de “libertad” de cursada, sin tantas correlatividades y variedad de horarios, lo que posibilita diferentes experiencias entre estudiantes. En cambio, en UMSA no es posible tenerlo, por tratarse de una institución mucho más pequeña.

Estas diferencias de criterio en la conformación de dos carreras creadas casi simultáneamente, nos permite entender que existe cierta consolidación del campo, donde los especialistas en la materia ya cuentan con título y autoridad para discutir en estos temas, a pesar de que se continúa experimentando sobre las vinculaciones entre arte- ciencia- oficio, con una oscilación que dependerá de la orientación e intereses de quienes crean o dirigen las carreras.

Primer año 1° cuatrimestre	Primer año 2° cuatrimestre
Física, química y biología I (32 h)	Física, química y biología II (32 h)
Tecnología de los materiales I (32 h)	Tecnología de los materiales II (32 h)
Técnicas de conservación y restauración I (32 h)	Técnicas de conservación y restauración II (32 h)
Oficio y técnica de las artes visuales. Dibujo I (64 h)	Oficio y técnica de las artes visuales. Dibujo II (96 h)
Oficio y técnica de las artes visuales. Pintura I (64 h)	Oficio y técnica de las artes visuales. Escultura (64 h)
Prácticas de laboratorio, Fis/quim/y biol I (48 h)	Lenguaje visual II (48 h)
Historia de las artes visuales I (32 h)	Prácticas de laboratorio, Fis/quim/y biol II (48 h)
Historia de la Restauración I (32 h)	Historia de las artes visuales II (32 h)
Conservación Museológica (32 h)	Historia de la Restauración II (32 h)
Total de horas anual 368	Total de horas anual 384

Segundo año año 1° cuatrimestre	Segundo año 2° cuatrimestre
Física, química y biología III (32 h) Técnicas fotográficas (32 h) Oficio y técnica de las artes visuales. Grabado y arte impreso (64 h) Oficio y técnica de las artes visuales. Dibujo III (64 h) Lenguaje visual III (48 h) Prácticas de laboratorio, Fis/quim/y biol III (48 h) Historia de las artes visuales III (32 h) Prácticas de conservación restauración I (32 h) Conservación preventiva I (32 h) Física, química, Biología IV	Oficio y técnica de las artes visuales. Taller elegido (64 h) Idioma I (32 h) Prácticas de laboratorio, Fis/quim/y biol IV (48 h) Conservación preventiva II (32 h) Historia de las artes visuales IV (32 h)
Total de horas anual 368	Total de horas anual 384

Tercer año	Cuarto año
Seguridad e higiene (32 h) Oficio y técnica de las artes visuales. Cerámica (64 h) Oficio y técnica de las artes visuales. Digitalización de imágenes (64 h) Prácticas de laboratorio, Fis/quim/y biol V (48 h) Dibujo Sistemas de representación II (64 h) Conservación Restauración de pintura de caballete y mural (128 h) Conservación preventiva II (32 h) Conservación restauración de documentos gráficos y papel (96 h) Conservación restauración de Escultura y arqueología (96 h) Idioma II (32 h) Historia de las Artes visuales V (32 h)	Procedimientos pictóricos (48 h) Color y retoque pictórico I (48 h) Conservación y restauración de materiales tradicionales (48 h) Conservación Restauración de pintura I (128 h) Seminario de la obra de arte y su sentido histórico social cultural (48 h) Color y retoque pictórico II (48 h) Depósito, traslado y exposición (48 h) Conservación y restauración de pintura II (128 h) Seminario de organización y gestión de proyectos (48 h) Peritaje y catalogación de bienes culturales (32 h)
Total de horas anual 368	Total de horas anual 384

Cuadro 2. Programa IUNA

Primer año	Segundo año
Conservación de papel I (64 h) Inglés I (32 h) Historia del arte I (64 h) Maderas: estructura e identificación (32 h) Técnicas y materiales de la pintura I (64 h) Conservación de textiles I (64 h) Conservación preventiva I (96 h) Conservación de maderas I (32 h) Patrimonio arqueológico (48 h)	Ciencia y conservación II (64 h) Inglés II (32 h) Materiales inorgánicos: su conservación (64 h) Conservación de papel II (64 h) Historia del arte II (64 h) Conservación de maderas II (64 h) Conservación de textiles II (64 h) Conservación preventiva II (64 h) Conservación de pintura II (128 h)
Carga horaria anual 496	Carga horaria anual 608

Tercer año	Cuarto año
Arte argentino I (64 h) Artes aplicadas (96 h) Restauración de textiles (64 h) Restauración de maderas I: mobiliario (32 h) Conservación y restauración de materiales Cerámicos y vidrio (64 h) Restauración de pintura I (128 h) Ciencias aplicadas a la conservación y restauración I (96 h)	Restauración de pintura II (128 h) Materia optativa (128 h) Patrimonio arquitectónico (64 h)
Carga horaria total anual 544	Carga horaria total anual 320

Cuadro 3. Programa UMSA

TAREA

Como se explicó en el capítulo anterior, al finalizar el año 2004 se concretó la creación del Centro de Producción e Investigación en Restauración y Conservación Artística y Bibliográfica en la Universidad de San Martín (UNSAM). Este centro tuvo desde sus inicios un enfoque multidisciplinar, por ello formaban parte del equipo historiadores, conservadores de arte, especialistas en ciencias exactas y naturales. Las actividades de conservación-restauración en un principio se focalizaron sólo en obra plana pictórica (pintura sobre tela, pintura sobre tabla, obra gráfica sobre papel), mientras que más tarde se incorporaron nuevas áreas de intervención sobre el patrimonio artístico como pintura mural, escultura y patrimonio bibliográfico y archivístico (Tarea, 2014:19).

El centro rápidamente empezó a abarcar gran cantidad de actividades, lo que fomentó la conformación del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, creado por resolución 208/11 del Consejo Superior de la UNSAM en septiembre de 2011 (Tarea, s/f). Allí se crearon entonces licenciaturas orientadas a la restauración patrimonial de las que egresarán profesionales

que se harán camino en lugares dedicados a la custodia del patrimonio nacional, provincial y municipal, con una formación que prioriza el trabajo multidisciplinario, combinando estudios químicos (análisis científicos de técnicas y materiales), físicos (radiografía, reflectografía infrarroja) e históricos (relevamiento de fuentes en archivos y bibliotecas) para la obtención de resultados integrales. El trabajo de restauración y de enseñanza del centro está en sintonía con los preceptos de la universidad que lo alberga, considerando tanto la salvaguarda, como la preservación de bienes culturales como parte fundamental para la construcción de identidades que conviven en un territorio.

Estas tres carreras de restauración que hemos destacado tienen en común su relación con facultades de arte y esto tiene que ver por un lado con la cercanía y fuerte vinculación de la disciplina con el ámbito artístico, pero también con que las universidades asociadas a las ciencias duras (biología, física, química) no le han dado el espacio para poder ser parte de esa comunidad científica. Esto es un punto importante para entender que en este periodo (2000-2014) si bien la restauración transita el mundo del arte con libertad, no se le ha permitido formar parte de manera más orgánica y constante del escenario científico consolidado. En ese sentido el UNA cuenta con una ventaja, al poseer mayor presencia de materias de orientación científica, lo cual ha impactado en el desenvolvimiento de los profesionales en el campo, ya que piensan los objetos analizando, la implicancia del medio, las materialidades y los procesos de deterioro a partir de distintos instrumentos y reactivos que les permiten tener mayores certezas en los diagnósticos y por tanto mayor seguridad al momento de intervenir el objeto, teniendo en cuenta todas las variables implicadas.

Espacios de educación no formal de encuadernación y restauración de libros

Al referirnos a espacios privados de educación no formal listaremos aquellos ámbitos donde se comparten criterios de enseñanza tanto de los talleres de maestros como de los lugares de educación formal. En este sentido, los espacios “no formales” pueden ser considerados dentro del sistema educativo general (Rodríguez Neira, 1999:28).

La docencia dentro de estos espacios está a cargo de maestros de muchos años de experiencia, y de diversas procedencias: argentinos que viven en el país o argentinos que residen en el extranjero y que incorporaron experiencias en otros espacios de restauración, extranjeros que viven en Buenos Aires y extranjeros que están de paso por la ciudad. Se trata por lo tanto de lugares donde interactúan muchos especialistas, con miradas distintas, muchas veces enfrentadas algunas veces, pero en convivencia. Las instancias metodológicas de taller, sujeto y discurso interactúan en

la práctica pedagógica posibilitando un diálogo mucho más fluido que en las décadas anteriores. El maestro en estos espacios presta mucha más atención a procedimientos de índole pedagógico, en el sentido que acomoda su discurso a un saber específico, circunscrito a prácticas relacionadas con su saber (Rojas Osorio, 2010:24). Es aquí donde se fusionan la región conceptual y la estratégica, mediante las prácticas discursivas, produciendo así saberes específicos determinables en el tiempo y en el espacio (Zuluaga Garcés, 2011:37).

Como ya hemos mencionado a lo largo del presente capítulo, el rol del alumno ha cambiado exponencialmente en torno a las nuevas concepciones pedagógicas, sumado a los adelantos tecnológicos, pasando a ser protagonista de su propio proceso de aprendizaje. Teniendo en consideración que en este momento histórico lo multimedial se ha vuelto parte indisoluble de la experiencia y los modos de relación, “lo cual hace que todo acabe siendo visualizable y esa predominancia de lo visible limita o cercena lo inteligible, lo cual lleva a una tendencia de ver sin entender” (Sartori, 1998:12). Es justamente en ese sentido, que consideramos el comportamiento del discípulo “inserto en estos nuevos modos de acercamiento al objeto de estudio provoca que la información en vez de transformar la masa en energía produzca aún más masa” (Baudrillard, 1978:35). Entonces el maestro (no solo en estos espacios informales) se desafía constantemente para encontrar los modos que posibiliten captar la atención del alumno.

En estos reducidos espacios privados de aprendizaje debido a la cercanía que se da entre maestro-estudiante el resultado esperado es mayor mientras que, en los formales, donde no se crean lazos tan fuertes de relación, este efecto disminuye. Cabe aquí introducir una experiencia personal, ya que, habiendo transitado como discípula tanto en espacios de “talleres de maestros” como en los de educación no formal, además de haber investigado al respecto, se ha llegado a la conclusión mediante la observación crítica, que en esta tendencia de cambio, el maestro dentro de estos espacios de taller es mucho más perceptivo respecto de las individualidades, más flexible y pasa a apoyarse en una enseñanza mucho más personalizada; pero no en el sentido del maestro de taller tardomedieval, sino que atiende capacidades y motivaciones de los sujetos implicados en el proceso de aprendizaje. Un ejemplo de ello, han sido mis capacitaciones con maestros como Eduardo Tarrico y Sol Rébora, el Molino del Manzano o Papelera Palermo.

Asimismo, el cambio de milenio ha provocado un viraje en estos espacios de aprendizaje que perdieron de algún modo su hegemonía socializadora (Longa y Straccia, 2010:99) frente a las industrias culturales. Lo que Adorno ha propuesto como consecuencia de las sociedades burguesas, que liquidan tiempo, recuerdo y memoria, así como la racionalización progresiva de los métodos de producción industrial ha reducido restos artesanos, el tiempo de aprendizaje y la adquisición de experiencia (Adorno, 1970: 18). Esto ha provocado que la brecha se torne cada vez más ancha entre la cultura que enseña el docente y la que aprenden los alumnos (Barbero, 2003:103). Este cambio se

da tanto en la forma de producción educativa/cultural como en el espacio social, afectando las estructuras y promoviendo la mercantilización de la cultura, no por la aplicación de procedimientos industriales a la producción cultural, como la de libros, prensa, cine o radio, ni tampoco por la estratificación económica o educacional en el acceso cultural; sino por la expansión del mercado cultural (cultura de masas) y por la aplicación de los principios de organización del trabajo a la producción cultural, para buscar más eficiencia (Bessone, 2009/2010:3).

Fondo Antiguo Nicolás Yapuguay

Este espacio de taller, ubicado en la planta alta del colegio del Salvador de Callao 542 de la Ciudad de Buenos Aires, fue creado por iniciativa del Instituto Ítalo-Latinoamericano de Roma. Desde su establecimiento se concibió como un taller escuela, para formar especialistas en restauración de libros antiguos. En el año 2004 se dio comienzo a la primera fase del proyecto de creación y se dotó al laboratorio con maquinaria, instrumentos y materiales europeos comprados específicamente para el lugar. Una vez conformado, se abrió la convocatoria para el primer curso regional de formación destinado a veinte especialistas, dictado por los profesores italianos Carlo Federici y Melania Zanetti (Federici, Morales, Zenetti, 2008:20). Esta capacitación se repitió en el año 2006 y los docentes fueron muy exigentes en las pruebas de ingreso. El curso consistió en una prueba escrita de carácter histórico y científico, una prueba práctica actitudinal y un coloquio individual.

Se trató de dos cursos de corta duración y de ediciones únicas que buscaban identificar grupos de estudiantes con conocimiento en el campo, experiencia en la disciplina y activos en el ámbito; ya que el objetivo era que se dedicaran exclusivamente a la restauración. Esto lo acerca a las lógicas de los espacios de educación formal, en cuanto a la implementación de procedimientos de selección y lógicas académicas, pero en un espacio sin la estructura administrativa o institucional para ello. A pesar de la selección, los estudiantes fueron extremadamente heterogéneos: junto a jóvenes recién graduados, había profesionales con experiencia diversa. Por ese motivo los organizadores tuvieron varias limitaciones metodológicas, ya que se hacía necesario impartir a los jóvenes las nociones básicas de conservación y restauración para archivos y bibliotecas, que resultarían redundantes para los más experimentados.

Según Federicci esta situación compleja podía resolverse solo en la práctica, evaluando en concreto la competencia de los unos y los otros y las posibilidades de interacción docente/alumno y de estos últimos entre sí. Por ese motivo Federicci consideraba que, aun teniendo en cuenta los numerosos cursos dictados por docentes provenientes de sus diversos países europeos y de los Estados Unidos, la información de los restauradores sudamericanos era todavía bastante irregular y escasa, principalmente en lo que se refería a los planteamientos teóricos y a la relación entre estos y las diversas fases de la actividad práctica en el laboratorio (Federici, Morales, Zenetti, 2008:34). Por

otra parte, también se planteaba como problema la falta de costumbre que entonces existía sobre el trabajo sobre las obras antiguas, lo que dificultaba la labor de taller de cada aprendiz. Este testimonio de Federicci da cuenta de la informalidad y disparidad de conocimientos que existía entre los profesionales de la restauración en nuestro país en los comienzos del siglo XXI, pero además los bajos niveles de capacitación en general. El Fondo Antiguo es poseedor de uno de los máximos patrimonios librarios de América Latina, consistente en miles de volúmenes, manuscritos e impresos de los siglos XVI, XVII y XVIII que no habían sido nunca intervenidos. La peculiaridad del curso fue entonces la oportunidad de operar en un contexto en el cual la actividad de formación podía realizarse sobre una colección de materiales de gran valor histórico.

Espacios dedicados a la encuadernación artesanal

Estas décadas (2000-2014) son de gran proliferación de espacios privados en Buenos Aires, debido a los cambios económicos que se estaban viviendo y la apertura de la disciplina. Estos se dedicaban a la enseñanza de la encuadernación y tomaron características diversas asociadas al período anterior. Están los talleres dedicados a la encuadernación artística (1), los dedicados a la encuadernación/restauración con concepciones atravesadas por la encuadernación artística (2) y finalmente los espacios de encuadernación institucionalizados (3). Algunos de ellos se originan en el período anterior y otros surgen en los primeros decenios del siglo XXI, los enumeraremos a continuación para tener un panorama más general de la situación.

1. Encuadernación artística

Eduardo Tarrico: taller-escuela especializada en encuadernación artística contemporánea. Cursos continuados durante todo el año y específicos ocasionalmente.

Estudio Rébora: taller de encuadernación artesanal, diseño de encuadernación y confección de libros de artista.

Taller Adoré: taller de encuadernación a cargo de Florencia Goldstein, en este espacio cada alumno trabaja en su proyecto.

Rama: taller de encuadernación donde se enseña encuadernación de libros completos.

Heima Taller: talleres de encuadernación y enseñanza de grabado.

Gato azulado cuadernos: taller de encuadernación artesanal. Enseña técnicas de encuadernación tradicional: lomo recto, copta, belga, álbum, con marco.

Binomio: encuadernación y re-encuadernación de libros, rotulación con foil.

Cuarto creciente: taller enfocado en las técnicas artesanales de estampado en papel.

Amber encuadernación artesanal: encuadernación tradicional y japonesa. Experimenta con la incorporación del grabado xilográfico a las encuadernaciones. Armado de libro de artistas.

Amapola encuadernación & diseño: talleres de maquetación y diseño para encuadernadores/as y autores autogestivos.

Carolina Podestá. Taller y estudio de encuadernación: clases regulares durante todo el año. Técnicas decorativas, libros de artistas, portfolios.

2. Talleres de encuadernación/ restauración

Melina Riabis Restauración: libros antiguos, documentos, obra plana, grabado y fotografía. Tratamiento de tintas y pergaminos. Clases y capacitación.

3. Espacios de enseñanza de la encuadernación institucionalizados

Escuela de Artes Gráficas Maipú: (ver cap. 1) cursos de dos años de duración. Se egresa con el título de “Formación gráfica en encuadernación”.

Universidad de Palermo: Facultad de Diseño y Comunicación. Curso anual “Del papel a la encuadernación” (papel hecho a mano, serigrafía, encuadernación y libro de autor).

Biblioteca Nacional Mariano Moreno: Diplomatura de pre-grado en encuadernación de libros.

Fundación Gutenberg: Enfocado a la encuadernación industrial.

En cada uno de estos espacios de aprendizaje, existe una línea de continuidad de la enseñanza de los talleres tardomedievales, a pesar de que como hemos visto, son atravesados por nuevas lógicas como la mercantilización cultural, arte, mercado y nuevas corrientes de la pedagogía. Si bien ahora el maestro es interpelado, sigue siendo quien da las pautas de trabajo que son seguidas por los estudiantes bajo las consignas por él dispuestas. El maestro da la consigna, muestra el procedimiento y luego supervisa el proceso de producción individual, aunque ahora acompaña y apoya, dialoga y sugiere.

Conclusiones del capítulo

Este momento histórico es un claro cambio de paradigma en cuanto a la separación de la restauración de libros y la encuadernación artística, ya que como hemos visto a lo largo del capítulo cada una fue delineando sus intereses, apoyándose en teorías que le permitían fundamentar sus líneas argumentales. Así la encuadernación buscó apoyo en conocimientos vinculados con las artes (pintura, orfebrería o curtido artesanal) y la restauración con disciplinas de base científica (como la biología, la química y física).

Por su parte, la formación institucionalizada, al tomar elementos desde la pedagogía y suavizar las relaciones maestro-discípulo, impactó en la enseñanza dentro de los talleres, debido a que los estudiantes se animan a interpelar al maestro devenido en docente, y donde el proceso de aprendizaje dejó de ser unilateral y se fundamenta en la retroalimentación.

En el caso de los espacios privados de educación, existe una diferencia en cuanto a los roles con respecto al período tratado en el capítulo anterior. Aquí los docentes transmiten sus saberes, pero ya no son incuestionables, lo que ha permitido la democratización de la enseñanza, por un lado y por el otro la estandarización, atravesada por el desarrollo y la estimulación del pensamiento crítico. En cuanto a los espacios privados de educación no formal, se da una fusión en las relaciones y los procesos de aprendizaje entre los dos primeros. Se ven comportamientos paternalistas y democráticos a la vez. Cada uno de los maestros/docentes en estos ámbitos transmitió sus saberes empíricos utilizando métodos similares a los aprehendidos por ellos, pero que ahora son atravesados por distintos factores que los interpelan y les hacen desarrollar nuevos modos de transmisión y enseñanza.

CONCLUSIONES GENERALES

Teniendo en consideración las hipótesis planteadas, estamos en condiciones de afirmar que a partir de la década de 1920 hubo tres momentos en que se dieron cambios en los métodos y prácticas de la encuadernación y la restauración. El primero tuvo lugar con la interacción en el medio local de especialistas llegados a Buenos Aires entre 1928 y 1950, quienes introdujeron nuevos métodos de trabajo. El siguiente periodo está marcado por la actividad de una segunda generación de encuadernadores entre 1950 y 1990, cuando se dinamizó el campo a partir de cruces, intercambios y redes con otras disciplinas, espacios y prácticas que potenciaron el crecimiento tanto de la encuadernación como de la restauración en general. Y finalmente un último periodo que surgió a partir de la institucionalización de la enseñanza en la primera década del siglo XXI, lo cual provocó una sistematización de los procesos educativos y la intervención de lógicas diversas que impactaron en sus mandatos. Esto también dio lugar a cambios en el establecimiento de redes aceleradas por la digitalización, la modificación en las ideas acerca del objeto libro, cambios en las dialécticas de mercado y la creación de consensos más amplios de las prácticas de conservación.

Aquella pregunta propuesta de manera preliminar respecto de por qué se mantuvieron prácticas similares de enseñanza derivadas de la Edad Media, ha sido respondida, en tanto el rol de maestros/docentes y discípulo/estudiante se fue transfigurando desde los procedimientos empíricos con la utilización de métodos tardomedievales al ser atravesados por múltiples factores como la pedagogía, la multidisciplinariedad, el mercado, la cultura visual, así como los avances en el mundo de la comunicación. Igualmente, algo que no se ve modificado es el hecho de que el maestro inevitablemente debe ir alumno por alumno para poder explicar el procedimiento a la vez de mostrar la técnica. Aunque sea con mayor o menor teoría, con mayor o menor paternalismo, la persistencia de la tradición tardomedieval pervive en las lógicas de las prácticas de taller hasta comienzos del siglo XXI, aunque se da un ámbito propicio para el intercambio y se asocia a la oscilación de estas disciplinas entre lo artesanal, lo artístico y lo científico.

En cuanto a la pregunta inicial sobre la separación de la encuadernación y la restauración, entendemos que el fin del siglo XX marcó la escisión definitiva de ambas no solo porque sus intereses, métodos de enseñanza y procedimientos divergieron sino además por el ingreso de la restauración a las universidades, lo que provocó una sistematización del método de enseñanza y una estandarización de procedimientos. Sin embargo, ambas disciplinas quedaron de algún modo conectadas por el objeto que les da sentido: el libro.

Con respecto a la dicotomía encuadernación - restauración, ha quedado demostrado que en el primer caso, al tratarse de una práctica que surge en el siglo X, su consolidación, preceptos,

relaciones y estructuración fueron mucho más fuertes y persistentes que en el caso de la restauración. En el caso de esta última, se fue configurando como disciplina desde el siglo XIX pero principalmente a lo largo del XX; oscilando entre las diametralmente opuestas teorías de Viollet-Le-Duc (en la primera mitad del siglo XX) y la de John Ruskin (en la segunda mitad del siglo XX). En este proceso de cambio ha tenido mucha influencia el traspaso de un concepto de “lo artesanal” hacia “lo científico”.

En cuanto a la trilogía arte / artesanía / científicidad hemos podido comprobar cómo estos conceptos han estado presentes y continúan estándolo en cada circunstancia que englobe la realidad del libro y sus prácticas. En este sentido, para el caso de la encuadernación que permaneció atravesada fuertemente por las lógicas artísticas, derivó en la consideración del libro como un *objeto de arte*; mientras que la restauración por su interés en la comprobación empírica y el ajuste de sus prácticas con las ciencias duras buscando la mínima intervención de los objetos, convirtió al método científico en parte indiscutible de sus procedimientos.

Finalmente, es posible afirmar que siendo el libro el escenario donde se conjugan valores reales por un lado e inciertos por el otro (Chartier, 2000:181), y donde las variables a considerar son múltiples e inestables, debemos decir que hoy -tanto desde la encuadernación como desde la restauración- es claramente entendido como un objeto plurilingüístico, donde se da un complejo cruce entre visualidad, instituciones, cuerpos y discursos.

Frente a lo expuesto, consideramos que esta tesis es un aporte para pensar las disciplinas de la encuadernación y la restauración de manera distinta a como se las ha analizado hasta ahora: Se ha mirado a cada una de ellas desde su estructura de funcionamiento, entendiendo que han generado cruces, diálogos y disputas que las han hecho crecer y distanciarse. Es en ese sentido que hemos intentado reconstruir aspectos que hasta el momento no habían sido abordados, mediante entrevistas a los actores y confrontando las problemáticas que aquí son recuperadas, para luego llevar a cabo una lectura sistemática y a contrapelo de cada uno de los testimonios, tanto escritos como orales, que nos han permitido comprender con mayor claridad el pasado y pensar estrategias para analizar y mejorar el presente de estas disciplinas a su interior y en conjunto.

REPOSITORIOS CONSULTADOS

Archivo General de la Nación

Archivo personal Alina Diaconú

Archivo personal Carlos Quesada

Archivo personal Marta Díaz de Cullulu

Archivo personal Eduardo Tarrico

Archivo personal Dina Adámoli

Archivo personal Juan Duran

Archivo personal Oscar Maisterra

Archivo personal Estela Court

Archivo Colegio Divino Rostro

Archivo Colegio Pío IX

Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Biblioteca del Congreso de la Nación

Biblioteca del Maestro

Biblioteca Museo Histórico Sarmiento (Nacional)

Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes

Biblioteca Museo Mitre (Nacional)

Fundación Espigas

BIBLIOGRAFÍA

ABBOTT, A. 1988. *The system of professions: An essay on the Division of Expert Labor*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

ABBOTT, K. 2012. *Bookbinding: step by step*. Londres: The Crowood Press

ADORNO, T. 1970. *Educación para la emancipación*. Madrid: Ediciones Morata.

ADORNO, T. 2004 (reedición). *Teoría Estética, obra completa* (edición original 1970). Madrid: AKAL.

ALCARAZ LEÓN, M. J. 2007, "Valor estético y artísticidad en la teoría del arte de Danto", *Revista Disturbis*. Sheffield: University of Sheffield.

ALLO MANERO, M. A. 1997. *Teoría e Historia de la Conservación y Restauración de Documentos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

ALPERI V, FERNÁNDEZ, S. 2012. *La cocina de los conventos*. Oviedo: Nobel.

ANDRADE LÓPEZ, D. 2004. *Manual del Diplomado en Restauración*. México D.F: Centro Conservación.

APARICI, R; ESCAÑO GONZÁLEZ, J. C; GARCÍA-MARÍN, D. 2018. *La otra educación. Pedagogías críticas para el siglo XXI*. Madrid: UNED.

ARATA, N. 2009. "La identidad del aprendiz y la enseñanza de oficios desde fines del siglo XVIII hasta fines del siglo XIX: una aproximación". Universidad nacional de la Patagonia Austral: *Espacios nueva serie Educación, Trabajo y Desarrollo*. nº5: 58-77.

_____ 2012. "Maestros: la regulación de la formación artesanal en Buenos Aires a finales del siglo XVIII". *Pedagogía y Saberes N°37*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

ARIZA, J. oct. 2013. "Del caballete al telar: La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX". *Artelogie*, nº5: 1-23. [http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a242.pdf]. [consulta: 21/01/21]

Archivo histórico Alfredo Pareja Diezcanseco. 2009. *La conservación y restauración de bienes documentales en el laboratorio de la Cancillería*. Quito: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio e Integración.

ARES, F. (compilador). 2018. *En torno a la imprenta en Buenos Aires (1780- 1940)*, Buenos Aires: Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico.

ARIAS INCOLLA, N. 2004. *Restauración del Patrimonio del Cementerio de la Recoleta. Buenos Aires, patrimonio de todos*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

ARTUNDO, P. 2008. *Amigos del Arte 1924-1942*, Buenos Aires: Malba.

BABOLIN, S. 2005. *Producción de sentido: Filosofía de la cultura*. San Pablo: Universidad Pedagógica Nacional.

BALDASARRE, M. I. 2006. *Los dueños del arte: Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa.

BARBERO, J. 1996. "Heredando el futuro, pensar la educación desde la comunicación" *Revista Nómadas N° 5*: 1-14. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

_____ 2003. *La educación desde la comunicación*. Bogotá: Grupo Norma.

- _____ 2003. *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Gnomos.
- BARRIO, N. octubre 2015. "Diez años de TAREA en la Universidad San Martín. Trayectorias y desafíos". *Tarea* N° 2. Buenos Aires: UNSAM Edita.
- _____ 2016. "Una breve historia de la restauración de las artes plásticas en la Argentina (1880-2004)". *Tarea* N°3: 39- 54. Buenos Aires: UNSAM Edita.
- BAUDRILLARD, J. 1978. *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Barcelona: Kairos.
- _____ 2006. *El complot del arte ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- _____ 2009. *La sociedad de consumo, sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- BAXANDALL, M. (1972). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BESSONE, C. verano 2009/2010. "Arte mediado por tecnologías: industrias culturales e hiper-reproducción". *Revista Hermeneutic* N° 9: 25-42. Río Gallegos: Universidad Nacional de la Patagonia Austral.
- BECK, J. 1997. *La restauración: negocio, cultura, controversia y escándalo*. Barcelona: El Serval.
- BIL, D. 2007. *Descalificados, Proceso de trabajo y clase obrera en la rama gráfica (1890-1940)*. Buenos Aires: RyR.
- Boletín Graduados ROA/ IUNA*. 2000. Buenos Aires. Año 2 N° 2.
- BONELLI ZAPATA, A. y VILLANUEVA, A. 2020. "Artes gráficas y la Exposición Nacional del libro de 1928: materialidad, arte e industria en la producción del libro en Argentina", *Palabra Clave (La Plata)*, vol. 10, N° 1: 1-22 10(1). [e108.https://doi.org/10.24215/18539912e108]. [consulta: 22/01/21].
- BOVISIO, M. A. 2002. *Algo más sobre una vieja cuestión: Arte ¿vs? artesanías*. Buenos Aires: FIAAR.
- BRASLAVSKY, C. 1980. *La educación argentina (1955-1980)*. Buenos Aires: Finkel.
- BRUNELLO, M. y otros. 2001. *Il Museo dell' Istituto Centrale i Patologia del Libro*. Roma: Istituto Centrale di Patologia del Libro.
- BURUCÚA, E, BUSTILLO, A. y otros. 2000. *Tarea de diez años*, Ediciones Fundación Antorchas 2000. Milan: Lucini Officina d'Arte Grafica.
- BOURDIEU, P. 2000. *Sociología y Cultura*. México DF: Grijalbo.
- _____ 1998. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BUONOCUORE, D. 1974. *Libreros, Editores e impresores de Buenos Aires*. Buenos Aires: Bowker.
- _____ 1977. *Bibliófilos argentinos: Ezequiel Leguina, Dardo Rosado y Francisco Soto y Calvo*. Buenos Aires: Logos.
- CÁCERES MIRANDA M. 2001. "La Librería Peuser. Una tradición porteña", *Historias de la ciudad* N° 2: 123-139. Buenos Aires: Editorial de la Ciudad.
- CARDUCHO, V. 1633. *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Impreso con licencia por Francisco Martínez, Florencia.
- CARPALLO, A. 2006. *El papel de la "conservación documental" como disciplina al servicio de los profesionales de la Documentación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

CASALET RAVENNA, M. 2017. *El paradigma de la convergencia del conocimiento, alternativa de trabajo colaborativo y multidisciplinario*. México D.F: Flacso.

CHARTIER, R. 2017. *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa.

_____ 2015. *Escribir las prácticas, Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.

_____ 2008. *Escuchar a los muertos con los ojos*. Madrid: Katz Ediciones.

_____ 2000. *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*. Barcelona: Gedisa.

CHECA CREMADES, J. 2003. *Los estilos de encuadernación*. Madrid: Olleros y Ramos.

CHIAPPORI, A. 1942. *Luz en el templo*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional.

CERVERA, F. 2009. *Ángel Ayala*, Asociación Católica de Propagandistas. Madrid: CEU.

COOMBS, P; HALLAK, J. Noviembre 1987. *Cost Analysis in education, a tool for policy and planning*. Washington: The World Bank.

CORRADINI, J. 1983. *Edouard Manet, la ninfa sorprendida del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Buenos Aires: Instituto Jung de Buenos Aires.

COSTA, M. E. 2012. *Ediciones ilustradas de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos en repositorios institucionales*. La Plata: UNLP IHAAA/FBA, UNLP.

COURT, E; ROUSSOS, D; MONKES, P. 2015. *Perspectivas de investigación en restauración*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Artes.

CRUCES ROLDÁN, C. 2006. *El patrimonio, tejido y destejido*. Andalucía: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico Nº 58.

DARNTON, R. 1982. *What is the History of the Book?* Harvard University: Daelus.

DE DIEGO, J. L. 2010 "Algunas notas sobre la Edición en América Latina", En: *IX Congreso Argentino de Hispanistas*: 1-7. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.

_____ 2014. "La literatura latinoamericana en el proyecto editorial de Losada", en: *III Congreso Internacional de Cultura y Literatura Españolas contemporáneas*: 1-18. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.

_____ 2015. *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Elías Porter.

DE MIGUEL, A. 2012. "Escenas de lectura escolar. La intervención normalista en la formación de la cultura letrada moderna", en: Roberta Spregelburd (coord), *Historia de la lectura en la Argentina, del catecismo cultural a las netbook estatales*: 133-169. Buenos Aires: LAF.

DÍAZ REDONDO, C. 2014. *Encuadernaciones históricas y artísticas en el Archivo Central de Salamanca del siglo XV al XIX. Tesis final de grado*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

DE LOS REYES, F. y otros. 2003. *El libro antiguo*. Madrid: Síntesis.

DÍAZ REDONDO, C., MIGUÉLEZ GONZÁLEZ J. 2016. "Perspectivas en el estudio de la encuadernación artística: de los tratados generales de la web semántica", *Revista de filología*, Nº 28: 2855-2980. Logroño: Alfingie.

DIEHL, E.1980. *Bookbinding: background and technique*. New York: Dover Publications.

DI PIETRO, S; TÓFALO, A. Marzo 2013. "La situación educativa a través de los censos nacionales de población", *Informes de investigación*: 1-19. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

DI SALVATORE LORUSSO, M.T. (Director). 2002. "Restauro e conservazione dei manufatti di interesse storico-artistico nel corso dei secoli, Quaderni di scienza della conservazione", *Revista storico- tecnica*, N° 2. Roma: Pitagora Editrice.

DOLINKO, S. Julio 2016 "consideraciones sobre el grabado en Argentina", en: *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Images, mémoires et sons, París, L'Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales: 1-30. París: Open Edition Journals.

DUNCAN, A.; DE BARTA, G. 2000. *Art nouveau and art deco bookbinding, great French masters 1880-1940*. New York: Harry M. Abrams Inc.

D/S. Diciembre 2014. "Entrevista a Teresa Gowland, si despertás un interés seguramente te publiquen". *Revista Conversa*. Buenos Aires. [<https://conversaonline.wixsite.com/conversa/teresa-gowland>]. [consulta: 05/10/2019]

EINSESTEIN, E. 1983. *La Revolución de la imprenta en la edad moderna europea*. Madrid: Akal Ediciones

Escuela de Arte y Patrimonio. s/f. TAREA. Centro de producción e investigación en conservación y restauración de bienes culturales. [<http://www.unsam.edu.ar/escuelas/arte/centros/tarea/>]. [consulta: 29/05/2020]

EVRARD, S. 1999. *The new bookbinder*. Glasgow: The Safe Handling & Display of Medieval Manuscripts & Early Printed Books. Vol. 19.

EVRARD, Sün; PERSUY, Annie. 1999. *La encuadernación técnica y proceso*. Madrid: Olleros y Ramos.

FAIA, C. 2009. Il Contributo di Francesco Barberi al restauro librario un impegno teorico e tecnico di grande attualità. Florencia.

FASCE, P. 2019. "El premio a los extranjeros. Salón nacional (1918-1930)". La Plata: *Boletín De Arte*, (19): 1-30. [e009. <https://doi.org/10.24215/23142502e009>]. [consulta: 07/ 07/19].

FEBVRE, L. 2005. Henri- Jean Martín. *La aparición del libro*. [primera edición 1958]. México: FCE, CONACULTA-FONCA.

FEDERICI, C; MORALES, M; ZENETTI, M. 2008. *Il restauro del libro tra Roma e Buenos Aires*, Serie Cooperación 38. Lazio: IILA- Instituto Italo-Latino Americano.

FENOLLAR QUEREDA, P. 2003. *Estilos de vida, paradigmas de mercado*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Tesis Doctoral.

FERNANDEZ ROJO, A. 2018. *El vocabulario de la lengua guaraní, del Padre Ruiz Montoya (Santa María Mayor 1722), Análisis de las variaciones editoriales de los ejemplares "Leguizamón" y "Mitre" conservados en la Biblioteca Nacional de Argentina Mariano Moreno*, Tesis de licenciatura. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

FOCILLON, H. 1934. *La vida de las formas seguida del elogio de la mano*. Xochimilco. México DF: Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Autónoma de México.

FOUCAULT, M. 1970. *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

_____ Julio- septiembre 1988. "El sujeto y el poder", *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 50 N° 3: 1-19. México DF: Universidad Autónoma de México.

_____ 1994. *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: La Pipeta.

- FURLONG, G. 1933. *Los jesuitas y la cultura rioplatense*. Buenos Aires: Urta y Curbelo.
- GASIO, G. 2008. *El más caro de los lujos, primera Exposición Nacional del Libro. Teatro Cervantes 1928*. Buenos Aires: Teseo.
- GARCÍA MEDINA, A. 1997. *Conservación del material bibliotecario, Literatura sobre conservación y restauración del patrimonio. Estado de la Cuestión*. Sevilla: Instituto del Patrimonio Histórico Español.
- GERGICH, A. 2008. "Nueva Tipografía, nuevos tipógrafos. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y la profesionalización de la gráfica local en las primeras décadas del siglo XX", en Fabio Ares (comp.). *En torno a la Imprenta de Buenos Aires. 1780-1940: 131-147*: Buenos Aires: Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico, GCBA.
- _____ 2015. *Cuando el diseño aún no era 'diseño'. El Instituto Argentino de Artes Gráficas y el 'proto-diseño gráfico en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX*. Buenos Aires: tesis de Maestría, FADU-UBA.
- GLEDHILL, C. 2011. "Tomorrow's Past". *The bonefolder: e-journal for the bookbinder and book artist*. Vol. 7: 48-53. Chicago: Philobiblon.
- Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. 2007. *El rol del maestro en la enseñanza práctica*. Dirección General de Cultura y Educación.
[http://servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/organismos/educatecnicaprofesional/educacionagraria/documentos/rol_del_maestro_de_seccion_de_ensenanza_practica.pdf]. [consulta: 15/05/20].
- GONZÁLEZ ARCE, J. 2000. *Gremios, introducción artesanal y mercado, Murcia siglo XIV y XV*. Murcia: Universidad de Murcia.
- GONZÁLEZ VARAS, I. 1999. *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GOREN, S. 2010. *Manual para la preservación del papel, nueva era en la Conservación Preventiva y su aplicación actualizada*. Buenos Aires: Alfagrama.
- _____ 2015. "¿Qué nos deja la historia de la conservación en Argentina?", *Conversa*, Buenos Aires. [<https://conversaonline.wixsite.com/conversa/qu-nos-deja-la-historia>]. [consulta: 25/08/20].
- GRUZINSKI, S. 1994. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*. México D.F: Fondo de la Cultura Económica.
- GUILLERMO GARCÍA, C. 2020. *Historia del Arte y Universidad. La experiencia del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas y la consolidación disciplinar de la historiografía artística en la Argentina (1946-1970)*. Buenos Aires: UBA- FADU.
- HERBART, J. 1806. *Ciencia y Educación, Pedagogía general*. Madrid: Ediciones de lectura.
- HEIDEGGER, M. 1994. *¿Qué quiere decir pensar?* Traducción Eustaquio Barjau. Conferencias y Artículos. Barcelona: Del Serbal.
- _____ 1997. *Filosofía, Ciencia y Técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- IANNI, O. 1996. *Las ciencias sociales en la era de la globalización*. Distrito Federal: Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación Distrito Federal.
- ICOM-CC, "El conservador-restaurador: Una definición de la profesión", *ICOM News*, Vol. 39, n°1, 1986: 231-239. Instituto Nacional de Tecnología. [<http://www.inet.edu.ar/index.php/material-de-capacitacion/documentos-de-la-escuela- tecnica-1959-1995/>] [consulta: 23/06/20].

- KELLY, F. 1971. *Art Restoration*. Gran Bretaña: Redwood Press Limited.
- LONGA, J; Straccia, L. 2010. *El rol de la escuela en la cultura digital*. Buenos Aires: Adese.
- MACARRÓN MIGUEL, A. M. 1995. *Historia de la conservación y restauración*. Madrid: Tecnos.
- MAFFEI, G. 2015. *¿Qué es un libro de artista?* Santander: Camila.
- MALOSETTI COSTA, L. 2006. *Collivadino, Buenos Aires en Construcción* (catálogo de exposición). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- MANTOVANI, L. 2016. "Arte, oficio e industria. La institucionalización de las artes decorativas y aplicadas en la historia del arte argentino a principios del siglo XX", *Revista 19&20*. v. XI, N°1. Rio de Janeiro.
- MANTOVANI, L, MURACE, G. 2017. "Enseñar en las fábricas el amor de lo bello. Artes industriales y académicas a comienzos del siglo XIX en Argentina", en *Modelo na artes 200 años de Escola de Belas artes de Río de Janeiro*. Río de Janeiro: Eba.
- MANTOVANI, L. 2021. "La institucionalización de las artes decorativas: vínculos entre el arte, la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)". Tesis doctoral. Buenos Aires: IDAES.
- MARTÍNEZ, D. 1952 "Argentina Salesiana, setenta y cinco años de acción de los hijos de Don Bosco en la Tierra de los sueños paternos", *Censor salesiano*. Buenos Aires: imprenta salesiana.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M. 2008. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos.
- MARTINEZ LUNA, S. 2016. *La cultura visual contemporánea y la cuestión de materialidad. Imágenes, mediaciones y figuralidad*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid/Universidad Camilo José Cela de Madrid, Cultura e Imagen.
- MARTÍNEZ MARTÍN, J. 2001 A. *Historia de la Edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons.
- MÁRQUEZ, M. 2004. "Vicente Viñas, pionero de la restauración del papel en España". *Ámbitos N° 11 y 12*: 133-137. Madrid.
- MIGUELEZ GONZALEZ, E. 2002. *La encuadernación artística de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, estilos y técnicas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MISITI, C. 2012. *Le origini del concetto moderno di restauro librario. Alfonso Gallo e la nascita dell'Istituto di Patologia del Libro*. Roma
[https://www.academia.edu/34983911/Le_origini_del_concetto_moderno_di_restauo_librario_Alfonso_Gallo_e_la_nascita_dellstituto_di_Patologia_del_Libro_69_Le_origini_del_concetto_moderno_di_restauo_librario]. [consulta: 15/09/20].
- MITCHELL, W. 2009. *Teoría de la imagen, ensayos sobre la representación verbal y visual*. Traducción: Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal.
- MCLUHAN, M. 2006. *Galaxia Gutenberg*. Buenos Aires: Océano.
- MONSALVE, M. 2018. "Clásicos de gran lujo. Francisco Colombo en la Sociedad de Bibliófilos Argentinos y el movimiento de las prensas privadas", en: Sandra SzirMarcela Gené, *A vuelta de página*. Buenos Aires: Edhasa.
- MONTIEL ÁLVAREZ, T. 2014. "John Ruskin vs Viollet-Le-Duc. Conservación vs Restauración", *ArtyHum, Revista digital de Artes y Humanidades*. 151-160. vol. 3.
- MOULIN, R. 1992. *L'artiste, l'institution et l'marché*. París: Flammarion.

MUÑOZ VIÑAS, S. 2003. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis.

_____. Septiembre 2014. "Subjetividad y restauración. El argumento del criterio cambiante". *Anuario Tarea*, N° 1: 75-88 Instituto de Investigación sobre Patrimonio Cultural. Buenos Aires: UNSAM Edita.

MURRAY, H. 1938. *Exploration in personality*. New York: Oxford University.

NICOLETTI, M; TARANTINO, S. 2015. *La congregación salesiana y los buenos libros, Libros de texto. Imágenes y representaciones: La construcción de la Patagonia en el imaginario escolar. Río Negro y Neuquén (1884-1957): 75-80*. Río Negro: Universidad Nacional del Comahue.

OJEDA PÉREZ, R; GARZÓN CÁRDENAS, U. 2012. "De Sumer a Gutemberg: la biblioteca antigua a la medieval. Buenos Aires", *Revista Códices* vol. 8 N° 2.

PARCERISAS, P. 2007. *Conceptualismos, poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid: AKAL.

PAZ, O. 1997. "El uso y la contemplación". *Revista Colombiana de psicología*, N° 5: 133-139. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

PETRUCCI, A. 1999. *Alfabetismo, escritura y sociedad*. Barcelona: Gedisa.

PUIGGRÓS, A. 2001. *Historia de la Educación en Argentina IV, La Educación en las Provincias y Territorios Nacionales (1885- 1945)*. Buenos Aires: Galerna.

Red Jaguar. 2007. *V Jornadas técnicas sobre: Conservación, exhibición, educación en museos*. Río Cuarto: Fundación por la Cultura.

REY, C. *Encuadernación a la bradel*. Madrid: Blog, encuadernado Carlos Rey [<http://www.aquiseencuaderna.com/pdf/Bradel.pdf>] [consulta:20/04/2019].

REYES de los, F. y otros. 2003. *El libro antiguo*. Madrid: Síntesis.

RIGHI, L. 2006. Traducción: VIÑAS, Ariadna. *Conservar el arte contemporáneo [1991]*. San Sebastián: Nerea.

ROMÁN, V. 2016. "A propósito del desarrollo de la industria editorial y las interpretaciones históricas de algunos de sus tópicos", *Anuario CEEED N° 8*. Año 8: 1-26. Buenos Aires.

RODRÍGUEZ GIAVARINI, F. 1° semestre 2021. *Usos de lo visual en la colección de la Biblioteca La Nación (1901-1920). Modernidad in octavo para lectores "de su época"*. Buenos Aires: Caiana N° 18. [https://caiana.caiana.com.ar/wp-content/uploads/2023/01/C18L_Rodriguez-Giavarini_1.pdf]

RODRIGUEZ LAZO, M. D. 2005. *Conservación y restauración de la obra gráfica, libros y documentos*. Bilbao: Servicio Editorial del País Vasco.

RODRÍGUEZ NEIRA, T. 1999. "VII Congreso Internacional de Teoría de la Educación". *Cambio educativo presente y futuro*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

ROJAS OSORIO, C. 2010. *Filosofía de la educación, de los griegos a la tardo modernidad*. Medellín: Universidad Antioquia.

ROSSO, A; CAGLILOLO, S; de TORO, S. y OLIVERA, S. 2001. "Los caminos del Patrimonio: tras las huellas de la restauración conservación en la Argentina", en: *V Encuentro Nacional de Historia Oral, investigación, metodologías y Prácticas*. Río Cuarto.

RUIZ, G; MUIÑOS, C; RUIZ, M; SCHOO, S. 2009. "La estructura académica del sistema educativo transformada: la impronta del peronismo", *Anuario de investigaciones volumen XVI*: 265-276. Buenos Aires: UBA, Facultad de Psicología.

- RUIZ DE LACANAL, M. D. 1994. *Francisco Pacheco y la Restauración. Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SÁBATO, H; ROMERO, L. 1992. *Trabajadores de Buenos Aires: la experiencia del mercado*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SARMIENTO, D. 1900. *Obras Completas. Informes sobre educación*. tomo XLIV. Buenos Aires: Imprenta y Litografía Mariano Moreno.
- SARTORI, G. 1998. *Homo videns, la sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus.
- SHEPHERD, R. 1994. *Cómo hacer una encuadernación artesanal*. Madrid: Celeste.
- SENNETT, R. 2008. *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- SINNEMA, P. 1998. *Dynamic of the pictured page. Representing the nation in the illustrated London News*. New York: Routledge.
- SZIR, S. 2017. "Impresos que interpelan la mirada. Acerca de la cultura gráfica". *Revista Inmediaciones de la comunicación - VOL. 12 / Nº 2*: 21-27. Montevideo: Universidad ORT.
- TACÓN CLAVAÍN, J. 2008. *La conservación en archivos y bibliotecas, preservación y protección*. Madrid: Olleros y Ramos.
- _____ 2009. *La restauración de libros y documentos. Técnicas de intervención*. Madrid: Olleros y Ramos.
- _____ 2011. *Soportes y técnicas documentales, causas de su deterioro*. Madrid: Olleros y Ramos.
- TAREA. *Diez obras, diez años 2004/2014*. 2014. Instituto de Investigaciones sobre patrimonio cultural. Buenos Aires: UNSAM Ediciones.
- TAGLE, M. 2001. *Historia del libro*. Buenos Aires: Alfagrama.
- TELLECHEA, D. Noviembre 1993. "Encuadernación, galvanoplastia, electroquímica", *Enciclopedia de la conservación y restauración*, Nº 9, Buenos Aires: Palabra Gráfica.
- TEDESCO, J. 1978. *Educación y justicia social en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica
- THOMPSON, E. P. 1989. *La formación de la Clase obrera en Inglaterra*. Barcelona: Crítica.
- TIANA FERRER, A. 1992. *Maestros, Misioneros y militantes de la clase obrera madrileña, 1898-1917*. Madrid: Gráficas Juma
- TORRE REVELO, J. 1940. *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- TWYMAN, M. "El surgimiento del libro gráfico en el siglo XIX". En Robin Myers Michael Harris (editors). *A Millenium of the Book: Production, Design and Illustration in Manuscript and Print, 900-1900*. Delaware: Oak Knoll Press.
- UNESCO. 1982. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales. [http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf].[consulta:20/04/2017].
- UNESCO. 2005. *Hacia las sociedades del conocimiento*. Mayeenne: Jouve.

VICENTE RABANAQUE, T. 2015. "Los criterios en conservación y restauración del siglo XX, en el nuevo contexto mediterráneo, a las puertas del nuevo siglo. ¿Idoneidad o necesidad de redefinición?", TAREA, 2: Buenos Aires: UNSAM Edita.

VILLANUEVA, A. 2017. "Imagen impresa y acción social, la decoración del libro al interior del proyecto Atalaya (1922- 1927)". *Inmediaciones de la comunicación*. Vol. 12 / Nº 2: 149-171. Montevideo: Universidad ORT.

VYGOTSKY, L. 1971. *Psicología del Arte*. Barcelona: Paidós.

WILLIAMS, R. 1994. *Sociología de la cultura* [1981]. Buenos Aires: Paidós.

WITTKOWER, R. y M. 1995. *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Gráfica Rogar (quinta edición).

ZULUAGA GARCÉS, O. 1999. *La historicidad de la pedagogía. La enseñanza, un objeto de saber*. Medellín: Editorial Universidad Antioquia.

ZULUAGA GARCÉS, O; ECHEVERRI, A. y otros. 2011. *Educación y pedagogía, una diferenciación necesaria*. Bogotá: La Imprenta Editores.

FUENTES

Entrevistas

ADAMOLI, Dina. Encuadernadora y restauradora, Presidenta EARA, entrevista personal, 15 de octubre de 2015.

_____. Encuadernadora y restauradora, Presidenta EARA, entrevista vía mail, 20 de noviembre de 2020.

BORJA, Silvia. Restauradora y Directora de la Carrera de Conservación de Bienes Culturales en UMSA. entrevista personal, 28 de diciembre de 2015

COURT Estela. Restauradora, creadora de la licenciatura en restauración de la UNA, entrevista personal, 17 de abril de 2019.

DIACONÚ, Alina. Escritora y periodista, hija de Varinka Diaconú, entrevista personal, 31 de marzo de 2018.

DÍAZ, Pedro. Encuadernador independiente, entrevista personal, 24 de abril de 2018.

DIAZ de CULLULU, Marta. Encuadernadora, entrevista personal, 19 de octubre de 2015.

DURAN BUENO, Juan. Encuadernador, Escuela Taller Divino Rostro, entrevista personal, 21 de julio de 2015.

_____. Encuadernador, Escuela Taller Divino Rostro, entrevista personal, 23 de abril de 2018.

FERREIRA, Carlos. Administrativo del colegio Raggio, entrevista telefónica 27 de febrero de 2019.

GALLIUSI, Ercilia. Encuadernadora y restauradora, Biblioteca Nacional, entrevista personal, 15 de noviembre de 2015.

GOREN, Silvio. Restaurador, entrevista personal, 22 de abril de 2018.

LUDUEÑA, Constanza. Estudiante de Restauración de Bienes Culturales de la Universidad del Museo Social Argentino, entrevista personal, 7 de enero de 2016.

MAISTERRA, Oscar. Docente de la Materia Restauración, de 4° año de la Universidad del Museo Social Argentino, entrevista personal, 3 de marzo de 2016.

MAGARIÑO, Osmar. Director actual del Colegio Pío IX, entrevista personal, 1 de abril de 2019.

MEDEN, Susana. Restauradora de libros y documentos, entrevista vía mail, 2 de noviembre de 2015.

OVIEDO BUSTOS, Cecilia. Entrevista vía mail, 4 de enero de 2016.

PEREIRO, Alba. Restauradora. Miembro de ASACOR, entrevista personal, 26 de diciembre de 2019.

QUESADA, Carlos. Encuadernador, alumno de Varinka Diaconú, entrevista personal, Buenos Aires, 29 de septiembre de 2015.

RÉBORA, Sol. Encuadernadora artística, entrevista vía email, 24 de julio de 2015.

TARRICO, Eduardo. Encuadernador artístico, entrevista personal, 27 de junio de 2015.

Catálogos y boletines institucionales

Biblioteca Nacional de Venezuela. 1998. "Catálogo de conservación de papel del American Institute for Conservation", *Conservaplan N° 14*. Fascículo 2: hongos. Caracas.

Colegio de Museólogos de la República Argentina. 1985. Boletín trimestral. Buenos Aires.

Comisión Nacional de Bellas Artes. 1922. *V° Salón Nacional de la Comisión Nacional de Arte Decorativo*.

Comisión Nacional de Bellas Artes. *Catálogo del Salón Nacional*. 1914, 1915 y 1917.

Dirección Nacional de Bellas Artes. 1933. *Exposición del libro desde el siglo VI a nuestros días*. En las Salas del Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.

EARA. 1990. *Boletín Códice N°1*. Buenos Aires.

EARA. Agosto 1993. *Boletín Códice N°3*. Buenos Aires.

EARA. Marzo 1994. *Boletín Códice N°4*. Buenos Aires.

EARA. Agosto 1998. *Boletín Códice*, N° 8. Buenos Aires.

FADAM. Noviembre 2009. Boletín N° 25.

FADAM. Noviembre 2010. Boletín N° 26.

FADAM. Noviembre 2011. Boletín N° 27.

FNA, Artes y Letras. marzo- mayo 1959. *Boletín del Fondo Nacional de las Artes*, Buenos Aires: Guillermo Kraft.

SANSINENA de ELIZALDE, E. (Presidenta) 1936. *La obra de Amigos del Arte en los años 1933, 1934, 1935, 1936*, Catálogo, Buenos Aires.

Witcomb. 1954. *Catálogo de exposición de encuadernaciones de libros antiguos y modernos*.

Witcomb. 1963. *Catálogo de subasta*.

Documentación institucional

Asociación Trabajadores de Museos (ATM). 30 de agosto de 2012. "1° Jornadas ASACOR, de la práctica a la teoría". [<http://trabajadoresdemuseos.blogspot.com/2012/08/1-jornadas-asacor-2012-primera-circular.html>]. [consulta: 20/06/2020].

Biblioteca Nacional. 1934. *La Biblioteca Nacional en el año 1933, Memoria elevada al Exmo. Señor Ministro de Justicia e Instrucción Pública el Dr. D. Manuel M. de Iriondo*. Buenos Aires: Imprenta de la Biblioteca Nacional.

Estatuto Sociedad Argentina de Bibliófilos. 1928. Buenos Aires: SBA.

Estatutos de la Sociedad Argentina de Bibliófilos. 1942. Buenos Aires: SBA.

Ministerio de Bienes Culturales y Ambientales de Italia, *Carta de Conservación y Restauración de los objetos de Arte y Cultura de Italia*. Conferencia Internacional sobre Bienes sobre el Patrimonio Cultura y Ambiental. Siena, agosto 1987.

Universidad Provincial de Córdoba. s/f. "Tecnatura Universitaria en Encuadernación y Conservación de Libros". [<https://upc.edu.ar/fad/tecnatura-universitaria-en-encuadernacion-y-conservacion-de-libros/>] [Consulta: 20/06:2020].

Manuales

Biblioteca del Congreso de la Nación. 2001. *Revista de conservación del papel de la Biblioteca del Congreso de la Nación, para la preservación del patrimonio en papel, libros, documentos, fotografías y obras de arte*, N° 3. Buenos Aires: Imprenta del Congreso de la Nación.

BRANDI, C. 1963. *Teoría del Restauo*. Roma: Edizione de storia e letteratura.

CALVO, A. 2006. *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Madrid: El Serbal.

CARTER, H. Noviembre de 1989 "Chemistry in the comics", *Journal of Chemical Education*, N° 11. Canadá.

CRESPO, L; Mc Cleary, J. 2001. *El cuidado de libros y documentos*. Madrid: Clan Editorial.

CORRADINI, J. 1956. *Cuadros bajo la lupa, manual de conservación para el uso de los coleccionistas, con un método de examen ocular y consejos sobre restauración*. Buenos Aires: La Mandrágora.

CORDEROY, J. 1973. *Encuadernación*. Buenos Aires: Kapelusz.

GOREN, S. 2001. *Revista de conservación del papel de la Biblioteca del Congreso de la Nación, para la preservación del patrimonio en papel, libros, documentos, fotografías y obras de arte*, N° 3. Buenos Aires: Ediciones del Congreso de la Nación.

MUSARRA, A. 1958. *Para aprender encuadernación*. Buenos Aires: Hobby.

NORBERTO, Á. 1957. *Manual de encuadernación, Tercer año*. Buenos Aires: Escuelas Gráficas Pío IX.

PACHECO, F. 1866. *Biblioteca del Arte en España, segundo volumen, Tomo Primero, Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Madrid: Manuel de la Galia.

PARADA, F. 1947. *La encuadernación al alcance de todos*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional.

SABADELL. 1806. *Indicaciones prácticas y varias recetas útiles a los encuadernadores*. Barcelona: Pedro Vives.

SAAVEDRA MENDES, J. 1945. *Conservación y restauración de antigüedades y objetos de arte*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

THEILE BRUHMS, J. M. 2000. *El Libro de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial.

Artículos de prensa

DONNIS, A. 1936. "La encuadernación". *Revista Arte y decoración*. Buenos Aires: Asociación Cooperadora de la Escuela Profesional de Artes Decorativas N° 5 Fernando Fader.

LÓPEZ, J. 24 de septiembre de 2001. "Exposición del Libro". *La Nación*.

MONKES, P. 22 de enero de 2006. "Mi tarea es rescatar el original", *La Nación*, sección espectáculos. Buenos Aires.

URIEN, P. 24 de agosto de 2004. "Un restaurador en su hábitat natural", *La Nación*, Sección economía.

S/D. Septiembre 1928. "Se muestra optimista el presidente de la Exposición Nacional del Libro". *La Literatura Argentina. Revista Bibliográfica* Año 1 N° 1: 12-13. Buenos Aires: I. J. Rosso.

S/D. 20 de agosto de 1933. "Encuadernaciones Artísticas ejecutadas en los Talleres del Divino Rostro". *La Nación*.

S/D. *Primera Plana*. s/d. martes 25 de febrero de 1964. Semanario N° 68. Buenos Aires.

S/D. 12 de septiembre de 1972. "El encuadernador Mario Esgrelli en su taller". *Revista La Nación*.

S/D. marzo 1993. "FADAM una asociación que restaura obras sobre papel". *La Nación*.