

Universidad Nacional de San Martín –Instituto de Altos Estudios en Ciencias Sociales–  
Maestría de Historia del Arte argentino y latinoamericano

**Cambios de paradigmas en la restauración.  
El caso de las lunetas de Galerías Pacífico**

Tesis presentada para la obtención del título de Magister en Historia de Arte  
argentino y latinoamericano

**Damasia Gallegos**

**Director: Dr. Ricardo Ibarlucía**

**2016**

## **Cambios de paradigmas en la restauración.**

### **El caso de las lunetas de Galerías Pacífico**

**Damasia Gallegos**

Así como en la apreciación estética de las obras de arte se producen cambios, también en la restauración se suscitan nuevos criterios. Indudablemente, los cambios de paradigmas en las artes causan un efecto en la toma de decisiones en el momento de una intervención. Del mismo modo que los paradigmas van cambiando, también los criterios de gusto se modifican y, directa o indirectamente, ejercen influencia en las medidas que se asumen.

El objetivo de esta tesis es establecer qué relación existe entre la ética propia de la disciplina y la estética vigente de cada momento, tomando como caso de estudio, la reciente restauración de las lunetas de Galerías Pacífico pintadas por el Taller de Arte Mural (TAM), en 1946. La intervención sobre estas obras contempla la recuperación de una imagen perdida en un alto porcentaje y permite vislumbrar, sobre un caso concreto, la posible dependencia de la conservación sobre la estética. A través del caso elegido, esta investigación se propone determinar la influencia ejercida por los cánones estéticos actuales en la resolución de un complejo e intrincado problema de deterioro, en una obra de arte moderno argentina.

Aun cuando la restauración es una actividad sistemática, está respaldada científicamente y tiene sus propios postulados, la toma de decisiones involucra un proceso crítico y un acto creativo que, como tal, está afectado por el gusto. La ética y la estética en la restauración se confrontan en cada intervención. La misma está sujeta a cambios en los paradigmas pero, al mismo tiempo, a transformaciones en los criterios de apreciación de la obras.

# Índice

Introducción	3
Teorías, criterios y paradigmas de la restauración	7
Capítulo 1 Antecedentes de la restauración	14
El Renacimiento y el antropocentrismo intelectual	15
La reestructuración religiosa, política y social	20
Barroco y eclecticismo	21
El Siglo de las Luces	23
El romanticismo	25
El siglo XX y el reconocimiento de la obra de arte	28
El restauro hoy	29
Capítulo 2 El Muralismo	32
Siqueiros y su influencia en la Argentina	37
La recuperación de <i>Ejercicio Plástico</i>	42
Orígenes del <i>Bon Marché</i> argentino	45
El Taller de Arte Mural	50
Los murales de las Galerías Pacífico	55
Capítulo 3 Recuperación y restauración de <i>Las cuatro estaciones</i>	69
La reintegración pictórica	77
Distintos casos contemporáneos de reintegración pictórica	84
La reintegración pictórica en <i>Las cuatro estaciones</i>	88
Conclusiones	93
Bibliografía	100
Índice de imágenes	106

## Introducción

La restauración es una disciplina que se practica, como la conocemos hoy, hace unos ciento cincuenta años. Hacia el fin del siglo XIX surgió en Europa la figura del conservador-restaurador con un rol que se distinguía y se separaba por completo del pintor. De este modo, alcanzó una especialización profesional hasta el momento desconocida. A partir de entonces, con esta nueva jerarquización adicionada a la incorporación de la ciencia y la tecnología, la restauración se consolidó como una disciplina científica y autónoma.

El hecho de intervenir una obra de arte, un edificio, un documento, llevaron a establecer determinadas normas que sistematizaron la actividad. Las pautas principales, aún vigentes, involucran criterios como la reversibilidad en los materiales adicionados y la mínima intervención para preservar intactas las partes originales.

En las últimas décadas, los paradigmas establecidos en su origen se han alterado y en ciertas ocasiones ha pesado más el gusto en un tratamiento que el marco teórico sobre el cual debería regirse.

Es indudable que cada restauración es un caso y que en algunas situaciones es difícil seguir a rajatabla esas premisas. A lo largo del tiempo, han aparecido nuevos conceptos en la materia, que logran amoldarse a mayor cantidad de situaciones. Sin embargo, la ética y la estética se confrontan en cada intervención. La misma está sujeta a cambios en los paradigmas pero, sin lugar a dudas, está sujeta asimismo a cambios en el gusto.

Asegurar la estabilidad de una pieza para evitar su desaparición es el propósito de la restauración, esto incluye actuar sobre su aspecto estético para permitir una correcta lectura de la obra. Por su parte es fundamental además, tener en

cuenta sus valores documentales, sin eliminar aportaciones de otras épocas por el testimonio que suponen, salvo que constituyan un peligro en la conservación de la pieza. No obstante, en esa recuperación de la legibilidad se busca también fortalecer la integridad física de la obra, para su preservación en el tiempo. En esa búsqueda muchas veces se altera drásticamente la materialidad de la pieza. Eso sucede aun cuando existen las dos pautas antes mencionadas devenidas del campo de la ética que debieran guiar claramente la actividad: la reversibilidad y la mínima intervención.<sup>1</sup> A pesar de existir estos preceptos generales, los cambios en los paradigmas del arte modifican solapadamente las decisiones del restaurador. Y, en muchos casos, generan la polémica desapareciendo de esta manera, la ansiada unanimidad.

El objetivo de esta tesis es establecer qué relación existe entre la ética propia de la disciplina y la estética vigente de cada momento, tomando como caso de estudio, la intervención de las lunetas de Galerías Pacífico. A través del caso elegido, esta investigación se propone determinar la influencia ejercida por los cánones estéticos actuales en la resolución de un complejo e intrincado problema de deterioro, en una obra de arte moderno argentina.

La relevancia del problema radica en que la técnica de la pintura mural en la Argentina ha sido, en general, un tema poco estudiado y en consecuencia la restauración de una obra de arte de estas características presenta, como primer punto de interés, el abordaje de una temática aun escasamente explorada en nuestro país. En el caso de las lunetas de Galerías Pacífico, realizadas por el Taller de Arte Mural (TAM) en la década del cuarenta, su intervención contribuyó tanto a recuperar una obra gravemente dañada como a incrementar el conocimiento en un ámbito sobre el cual comienza paulatinamente a despertarse cierta atención.

Desde el año 2010 y a lo largo de dos años, la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) estuvo a cargo del proyecto que abarcó la puesta en valor y restauración de los cuatro murales, extraídos de la cúpula de las Galerías Pacífico en

---

<sup>1</sup> Véanse definiciones de estos dos conceptos en Marco Ciatti, *Apuntes per un manuale di storia e di teoria del restauro*, Firenze, Edifir, 2009, pp. 436.

Según Puccio Speroni, “El concepto minimizar se refiere a toda intervención que tiende a reducir al mínimo el stress y los daños colaterales que puedan causarse a la pieza antes, durante y después del tratamiento y en consecuencia también el término minimizar implica mejorar y si es posible eliminar los equívocos y excesos producidos en restauraciones del pasado”, en *Minimo intervento Conservativo nel Restauro dei Dipinti. Cesmar7*. Atti del Secondo Congresso Internazionale “COLORE E CONSERVAZIONE – Materiali e Metodi nel Restauro delle Opere Policrome Mobili”, 29-30 Ottobre 2004, Teatro Comunale, Thiene (VI). Casa Editrice Il Prato, Padova, 2005, p. 37.

la década del 90. Mediante un abordaje interdisciplinario, que incluyó la química y la historia del arte, se llevó a cabo la recuperación estética y formal del conjunto de las obras pintadas por Lino Enea Spilimbergo (*Primavera*), Manuel Colmeiro (*Verano*), Juan Carlos Castagnino (*Otoño*) y Demetrio Urruchúa (*Invierno*). Todos ellos, junto a Antonio Berni, concibieron y realizaron la totalidad de la monumental obra pictórica, en 1946.

Hasta la década del 30, la Argentina de aquellos años, se había mantenido algo distante a las corrientes emergentes latinoamericanas. Sin embargo, la visita de Siqueiros a nuestro país, generó nuevas inquietudes entre los artistas locales. El pintor mexicano creó entonces, el Equipo Poligráfico, para la ejecución del mural *Ejercicio Plástico* en 1933. Algunos de los que integraron aquel Equipo como Berni, Castagnino y Spilimbergo, volvieron a reunirse y formaron en 1944, junto con Urruchúa y Colmeiro, el Taller de Arte Mural (TAM). Dos años después, las tiendas *Bon Marché* resultaron el escenario propicio para llevar a cabo, los famosos murales. Esa colosal tarea, influenciada por *Ejercicio Plástico*, constituyó el primer y único trabajo del TAM. A diferencia del movimiento muralista mexicano, que contaba con un fuerte apoyo político, la falta de un sector oficial que promoviera este tipo de programas culturales suscitó, la disolución del grupo.

Medio siglo después, durante la remodelación de las Galerías Pacífico devenidas en centro comercial, las cuatro pinturas murales, ubicadas en las lunetas de acceso del edificio, fueron extraídas y posteriormente olvidadas en un depósito. Por más de quince años, el abandono en el que permanecieron las piezas, generó deterioros que alteraron la apariencia estética de las mismas. En un incendio accidental, dentro del recinto donde se encontraban, la parte central de la imagen de *Otoño* pintada por Castagnino, se destruyó. El faltante pictórico perdido superaba el 60 % distorsionando, no solamente la lectura de esa obra, sino la de todo el conjunto integrado por las cuatro estaciones del año representadas en cada una de las lunetas.

La puesta en valor de las obras supuso tanto la restauración como la reubicación de los murales en un nuevo contexto –el Museo del Libro y de la Lengua-. Además de la resignificación del conjunto, dentro de un espacio distinto al que fueron creados, el problema principal de la restauración de las lunetas radicó en la reintegración pictórica. Tanto los materiales como los métodos elegidos, para la restitución de la imagen faltante, constituyeron el núcleo del proyecto a llevar a cabo.

La restauración de *Otoño*, implicó por lo tanto, la reconstrucción de una imagen casi inexistente. Con la ayuda de la técnica actual y un exhaustivo trabajo de documentación la obra de Castagnino, luego del tratamiento, recuperó su legibilidad desde el punto de vista figurativo y estético. Con el empleo de materiales y técnicas que distinguían aquello agregado de las partes originales, la intervención revirtió una situación en la cual la lectura de la obra no era posible.

Ahora bien, aun siguiendo las pautas vigentes, esta intervención hubiera sido impensada apenas un tiempo atrás. No solamente por la falta de tecnología adecuada que permitiera una recuperación de esta índole sino también, una concepción de pérdida que evaluaba ese grado de deterioro como una ruina irreparable. Frente a un problema de esta magnitud, dónde el remanente original era tan escaso, la decisión hubiera sido conservar esas piezas aisladas como restos arqueológicos, considerando el material existente tanto o más valioso que el rescate de la integridad de la obra.

El objetivo de este estudio es indicar la relación existente entre los cambios estéticos de cada momento histórico y los paradigmas que dominaron la restauración y conservación de cada época. Es decir, nos proponemos indagar cómo los criterios de apreciación –lo que comúnmente se denomina el gusto– de las obras han ido condicionando la construcción de los cánones de la disciplina a partir del ejemplo de la intervención de las lunetas de Galerías Pacífico.

Con este fin será necesario realizar un recorrido sobre la historia de la restauración haciendo hincapié en el último siglo. De ese modo, resultará fundamental examinar los diferentes criterios de la tradicional teoría de la restauración y la teoría contemporánea de la restauración, relevando al mismo tiempo las distintas cartas del restauro desde finales del siglo XIX como así también, congresos y conferencias de las últimas décadas.

Por otra parte, es ineludible insertar el proyecto de las Galerías Pacífico dentro de la trama histórica, atendiendo antecedentes de los integrantes del Taller de Arte Mural. Esto implica repasar la génesis del grupo, la historia artística de los cinco integrantes, la ejecución del mural y el devenir de la obra. Con este propósito exploraremos el desarrollo de la pintura mural en Argentina, focalizando en la influencia del movimiento muralista mexicano en nuestro país.

De la misma manera, la resolución de este complejo caso exige un relevamiento exhaustivo de restauraciones dónde la pérdida pictórica supere el 50 %

de la imagen, para poder establecer la relación existente entre los paradigmas que explican decisiones vigentes en las bellas artes con los casos escogidos en el momento de cada restauración investigada.

Una vez obtenido un panorama general, se expondrán el tratamiento y métodos elegidos para la restauración de las Lunetas de Galerías Pacífico y se trazará una relación entre los cambios en la apreciación estética y su influencia en la práctica de la restauración confrontando estas teorías con el caso de análisis.

Finalmente, se estudiarán los cambios en los paradigmas de las bellas artes y su injerencia en las recientes decisiones para la resolución del problema particular de la restauración de una obra de arte argentina del siglo XX.

### **Teorías, criterios y paradigmas de la restauración**

Así como en la apreciación estética de las obras el arte se producen cambios, también en la restauración se suscitan nuevos criterios. Tanto *Teoría de la restauración* (1963) de Cesare Brandi como *Teoría contemporánea de la restauración* (2004) del español Salvador Muñoz Viñas aportaron los postulados de la disciplina generados a lo largo del último siglo. El nuevo marco teórico de la restauración, gestado por Muñoz Viñas, marcó un punto de inflexión en la clásica tradición instaurada por el fundador del *Istituto Centrale del Restauro*, Cesare Brandi. Para entender la evolución en los paradigmas de la restauración, ambas publicaciones brindan los fundamentos centrales de la materia en dos períodos muy diferentes y permiten advertir los cambios suscitados en el último siglo. En el período intermedio entre la teoría de Brandi y la de Muñoz Viñas son importantes también, la *Teoria del restauro e unità di metodologia* de Umberto Baldini de 1978 y *Che cos'è il restauro* de Giuseppe Basile de 1989, donde se reflexiona sobre cómo, cuándo y por qué se debe conservar.

Por otra parte, a lo largo del siglo XX han aparecido además de las teorías de la restauración, las distintas *Cartas, Normas y Principios* que abarcan una larga lista, y que fueron, al mismo tiempo, forjando los distintos criterios. Entre los documentos internacionales se destaca la *Carta de Atenas* como resultado de la Conferencia de 1931 en esa misma ciudad, en donde se reunieron y participaron, de manera activa, figuras sobresalientes para la disciplina como el italiano Gustavo Giovannoni (1873-



1947) o el español Leopoldo Torres Balbás (1888- 1960). Las premisas incluidas en este escrito fueron decisivas para la política y la redacción de protocolos de conservación posteriores. Aun cuando estuvo enfocada en el patrimonio arquitectónico y urbano la *Carta de Atenas*, en lo que se refiere a criterios y técnicas, subrayaba la necesidad de hacer ostensibles los materiales empleados para la restauración y su clara diferencia con los antiguos. Del mismo modo hacía hincapié, en la realización de un minucioso estudio de la obra previo a cualquier intervención y el correspondiente registro de todas las etapas. Cabe destacar que ya en ese momento, la *Carta* recalca la necesaria colaboración de la física y la química, como disciplinas importantes en el estudio sobre la degradación de los materiales. Tanto Giovannoni como Torres Balbás teorizaron sobre la restauración científica y el italiano definió además, la línea metodológica sobre el restauro arquitectónico, materia que enseñó en la primera facultad de arquitectura de Roma, donde se desempeñó como profesor durante más de veinte años.<sup>2</sup>

Con todo, fue la *Carta de Venecia* de 1964, el primer escrito que indicó que el proceso de restauración debe detenerse cuando la hipótesis aparece. Luego del II Congreso de Arquitectos y Técnicos en Monumentos Históricos y bajo los auspicios de la UNESCO se redactaron las conclusiones que abarcaban conceptos más amplios que aquellos tratados en la *Carta de Atenas* ya que involucraban no solo monumentos sino también ámbitos urbanos y rurales. El quiebre fundamental de este documento estuvo dado por el hecho de disuadir reconstrucciones basadas en suposiciones. Planteaba en cambio la posibilidad de la anastilosis<sup>3</sup>, en edificios o esculturas, donde existieran partes auténticas que se encontraban desmembradas del original. Al mismo tiempo, la carta formulaba que aquello que se agregaba a la obra intervenida debía distinguirse completamente, para asegurar la autenticidad de las piezas.<sup>4</sup>

Todos los puntos y principios reaparecieron nuevamente en la posterior *Carta de Restauro de 1972* y, como una renovación de compromisos ya asumidos, se

---

<sup>2</sup> Sobre Gustavo Giovannoni véase Marco Ciatti, *Appunti per un manual di storia e di teoria del restauro*, op. cit., pp. 287 y 439.

<sup>3</sup> Término utilizado en la arqueología que significa reintegrar una pieza con elementos originales dislocados o caídos.

<sup>4</sup> A cincuenta años de la *Carta de Venecia* es interesante la revisión realizada sobre este documento en el coloquio realizado en México en 2014. Véase Francisco Javier López Morales y Francisco Vidargas (eds.), *Los nuevos paradigmas de la conservación del patrimonio cultural, 50 años de la Carta de Venecia*, México D.F, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.

repiten y amplían en los sucesivos textos que se ocupan del tema. Ya que las directrices establecidas son difíciles de implementar en la práctica, este tipo de comunicaciones y reuniones ayudan a recordar a los profesionales de la restauración las pautas instituidas. No obstante, la *Carta del 72* constituyó el primer instrumento con verdaderas implicancias de cumplimiento, con vigilancia y tutela, por parte del Estado italiano y con trascendencia posterior hacia toda Europa. El documento se compuso de una presentación donde se destacaba la necesidad de elaborar una serie de normas para controlar acciones arbitrarias; doce artículos que versaban sobre salvaguarda y restauración y cuatro anexos con recomendaciones de preservación que incluían además de la arquitectura, la arqueología, centros históricos y obras de arte escultóricas y pictóricas.

Terminando la década de los ochenta, se elaboró la *Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los objetos de arte y cultura*, con el propósito de renovar y sustituir a la de 1972. Fue coordinada por el Ministerio de Bienes Culturales y Ambientales de Italia, pero tomaron parte en su redacción, expertos de diferentes procedencias. Estaba compuesta de doce epígrafes y seis anexos. Los ítems más destacados involucraban la definición de términos para diferenciar claramente la conservación de la restauración o el mantenimiento de la salvaguarda. Asimismo, se incorporaron Instrucciones para el desarrollo de intervenciones de conservación y restauración de obras de carácter plástico, pictórico, gráfico y artes aplicadas y se incorporó también, la conservación de material de archivos y bibliográfico.

Sucesivamente, distintos encuentros generaron aportes importantes a la disciplina como la *Carta de Burra* de 1979, la *Declaración de Oaxaca* de 1993 o el *Documento de Nara sobre Autenticidad* de 1994. En estas reuniones las discusiones se inclinaron hacia el aspecto social de la conservación y subrayaron la fluctuante naturaleza de los valores estéticos y sociales de las piezas. Por último, del mismo modo que la *Carta de Venecia* surgió como una actualización de la *Carta de Atenas*, en el año 2000 la *Carta de Cracovia* se redactó como una renovada revisión impulsada por el proceso de unificación europea y como una entrada al flamante milenio. En este caso, la autenticidad fue considerada un tema de la restauración y el énfasis se colocó en la recomendación de componer equipos multidisciplinares, para llevar adelante las tareas de conservación y restauración además de formular la

necesidad de incluir modernas tecnologías y estudios científicos en los proyectos. En esta nueva edición, teniendo en cuenta las últimas investigaciones, se agregó además un glosario de términos con la definición de conceptos como identidad o monumento.

El tema es inagotable pero interesante ya que se puede vislumbrar tanto en las *Cartas* como en las publicaciones sobre las teorías, no solamente los distintos sucesos de la restauración para conocer la historia de la profesión, sino también comprender los intereses contrapuestos en cada época y las diferentes técnicas y metodologías que permitieron resolver los múltiples y complejos problemas que la disciplina plantea.<sup>5</sup>

De igual forma además de las *Cartas*, otra fuente para consultar es la *Storia del restauro* de Alessandro Conti, historiador del arte de la Universidad de Florencia y discípulo de Roberto Longhi quien en 1973 enfocó su trabajo en el testimonio de lo acontecido a las obras de arte, a lo largo de los siglos. Basado en un conocimiento cercano y meticuloso de las fuentes primarias de Italia, Francia e Inglaterra el libro trazó la historia de la preservación, alteración y adaptación del arte desde la Edad Media hasta finales del siglo XIX. Ha sido reeditado en varias oportunidades y traducido al inglés. Del mismo modo, otro libro italiano que merece un lugar por su carácter divulgativo es *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Storia, teorie e tecniche*, escrito por Giuseppina Perusini, publicado en la década del ochenta y reeditado también, en sucesivas ocasiones.

En 1999, el español Ignacio González Varas publicó *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, llevando a cabo un estudio más exhaustivo sobre la materia. Desde varios puntos de vista, el autor indagó en los cambios y evoluciones de la disciplina, a través de una minuciosa cronología de los principales acontecimientos en gran parte de occidente. En la misma época, Ana María Macarrón también en España, editó dos libros. El primero, *Historia de la restauración y conservación. Desde la Antigüedad hasta el siglo XIX* y luego, *La conservación y la restauración en el siglo XX*. En ambos sintetizó los hechos más destacados del tema y revisó asimismo, debates y controversias pasadas y evolución de criterios. Incluyó además las aportaciones de la informática y un apéndice, sobre

---

<sup>5</sup> El repertorio de *Cartas, Declaraciones, Principios y Normas* se encuentra completo y puede consultarse *on line*.

las dificultades que presenta el arte contemporáneo, escrito por Teresa Escohotado Ibor, profesora de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Otro interesante aporte, en el mismo idioma, es *La memoria de las imágenes. Notas para una teoría de la Restauración* de Juan Carlos Barbero Encinas. En esta publicación de 2003, el autor analizó los problemas de la actividad de la restauración y realizó una serie de reflexiones sobre algunos conceptos relativos al arte, intentando definir el marco teórico de la disciplina.

Por su parte, The Getty Conservation Institute editó en 1996, *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Una rica selección de artículos de autores como John Ruskin, Bernard Berenson, Kenneth Clark, Erwin Panofsky, Alois Riegl, Ernst Gombrich que invitan a reexaminar las bases filosóficas de la profesión y se articulan como fuente de su época, acordando o refutando los distintos paradigmas en cada momento histórico. Casi diez años después, apareció un segundo volumen con más de sesenta textos, que grafican el desarrollo de la teoría y la práctica de la conservación de pintura, llamado *Issues in the Conservation of Paintings*. La recopilación abarca pasajes que van desde el siglo XV hasta nuestros días. Clásicos documentos, que influyeron en su momento o en retrospectiva en el campo de la restauración, escritos en su mayoría por europeos provenientes de diferentes disciplinas. En 2013 completando la serie, Sarah Staniforth fue la editora de *Historical Perspectives on Preventive Conservation*. El libro reunió textos que contribuyeron en el desarrollo del pensamiento en lo que se refiere a conservación del patrimonio cultural. La selección abarcó más de sesenta escritos de todos los tiempos y con diferentes temáticas en distintos órdenes.

Otra sustantiva compilación es *Studies in the History of Painting Restoration*. Luego del simposio “In Trust for the Nation”, llevado a cabo en 1996 en la National Gallery de Londres, fueron editadas todas las conferencias participantes. Las presentaciones versan sobre la influencia que han ejercido artistas/restauradores, curadores y coleccionistas en la filosofía y la práctica de la restauración. No solamente las intervenciones realizadas en las colecciones reales y públicas sino también en aquellas privadas, revelando un interesante y detallado informe sobre materiales y métodos utilizados en la conservación de pinturas.

Capítulo aparte merece la publicación del historiador de arte Marco Ciatti. Editado en 2009, el libro *Appunti per un manuale di storia e di teoría del restauro* es

el fruto de la experiencia de treinta años del autor en el *Opificio delle Pietre Dure* de Florencia y de su trabajo como profesor de Historia y teoría de la restauración. El volumen recorre la historia de la práctica de la restauración con particular atención en las obras pictóricas y analiza también, la teoría de la disciplina.

Con un sesgo más novelado, el historiador de arte norteamericano James Beck, publicó en 1997 junto al periodista Michael Daley, *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*. Después de una experiencia personal y, como experto sobre el arte del Renacimiento, Beck comenzó a cuestionar distintas restauraciones de importantes obras del arte italiano. En su libro puso de manifiesto la radicalidad e irreversibilidad de muchos tratamientos, destacando que las técnicas actuales pueden ser erróneas y obsoletas, en un tiempo cercano.

Títulos más recientes, como *Conservation treatment methodology* de Barbara Appelbaum, presentan la metodología –aplicable a cualquier bien patrimonial- para un acercamiento sistemático a las obras y a la toma de decisiones. Independientemente al tipo de material del objeto o su uso, este libro es una guía que ayuda en la elección de un tratamiento llevado a cabo por un conservador.

Para establecer un punto de partida sobre ciertas premisas, Ernst Gombrich en *Breve historia de la cultura*, define de manera concisa y clara conceptos como arte, estilo, gusto, períodos, cultura y esclarece criterios que, de otra manera, resultarían ambiguos. Asimismo, en *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, el mismo autor, reúne una serie de escritos que hacen un recorrido de la estética en el arte, desde la filosofía de Hegel hasta los tiempos de la Segunda Guerra Mundial cuestionando, en muchos casos, el futuro de los museos. El libro introduce de manera global, historia y evolución de la cultura y sus formas estéticas.

Valeriano Bozal en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* compila en dos volúmenes, ensayos de varios autores que indagan en el desarrollo de la estética, las teorías de arte en el siglo XX y la evolución de los movimientos artísticos. Los distintos textos brindan un panorama, enriquecidos por diferentes perspectivas teóricas y metodológicas, que ayudan a relacionar la incidencia de la estética, en el mundo cotidiano, a lo largo de los últimos tiempos.

Como autores de referencia, son ineludibles los clásicos sobre el tema como Montesquieu, David Hume, o Edmund Burke pero también son fundamentales las perspectivas más contemporáneas como Yves Michaud en *Critères esthétiques et*

*jugement de goût*, Georges Dickie en *El siglo del gusto* o Rainer Rochlitz en *Subversion et suvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Jean-Pierre Cometti en *La force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art* se enfoca en las historias especulativas y su método es detectar las presuposiciones de un malentendido constante, cuyo origen se encuentra en la lógica de los diseños estéticos.

Por su parte Pierre Bourdieu, en su libro *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, analiza minuciosamente las reglas que configuran la producción cultural. Bourdieu demuestra, cómo el gusto está dominado por la lógica social que a su vez, legitima ciertas formas artísticas. Para este sociólogo francés las personas, no importa la época en que vivan, incorporan determinismos sociales que guían sus acciones, elecciones y gustos y define el gusto como la capacidad de probar y enunciar preferencias.

Entre los autores argentinos es necesario citar *Estética operatoria en sus tres direcciones*, tres volúmenes de Luis Juan Guerrero que, además de abordar el trabajo de los muralistas mexicanos, abre diversas perspectivas de la teoría estética latinoamericana.

El objetivo de esta recopilación bibliográfica es entonces, trazar una relación entre los cambios de gusto en el ámbito artístico y su influencia en la práctica de la restauración durante una misma época, para luego establecer la posible dependencia de la conservación sobre la estética y contrastarla con el caso de estudio elegido.

## Capítulo 1

# Antecedentes de la restauración

Como primer acercamiento a la evolución de la disciplina resulta necesario abordar no solamente la historia de la profesión, sino también considerar los intereses contrapuestos en cada época y las diferentes técnicas y metodologías que permitieron resolver los múltiples y complejos problemas que la conservación plantea. Luego de un sucinto recorrido histórico se evaluará, a través del caso de las lunetas de Galerías Pacífico, la influencia de los cambios estéticos en los criterios elegidos para la restauración de esta emblemática pieza del arte argentino.

Desde la Antigüedad el hombre ha conservado sus objetos más preciados. Quizás, no de la manera que lo hacemos en la actualidad, pero sí, teniendo siempre presente que cada pieza tiene un mensaje y que, cuando esa pieza desaparece o se deteriora, también ese mensaje se pierde o se distorsiona. Para ponerlo en términos de David Hume, existe en cada obra un “estado eficaz y un estado defectuoso” y, cuando alguna alteración ocurre, dichos estados impiden que “la verdadera forma transmita a la imaginación el sentimiento y la percepción adecuados”.<sup>1</sup>

La posesión de un objeto, que devino luego en coleccionismo, generó reglamentaciones referidas a técnicas y procedimientos en sus restauraciones, desde épocas muy tempranas. En tiempos de Augusto existía ya, un cierto respeto por las obras de arte. En algunos casos, se adoptaba el criterio de reemplazar la pieza deteriorada por una nueva y en otros de dejarla tal cual se encontraba. Constantino creó el cargo público de restaurador, *curator statuarum*, aunque todavía la dimensión estética e histórica de las obras no estaba contemplada, a la hora de la intervención.

---

<sup>1</sup> David Hume, “Del criterio del gusto”, en *De la tragedia y otros ensayos*, prólogo, traducción y notas de Macarena Marey. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2003. p.54.

Las adaptaciones, remociones, sustituciones y reutilizaciones de materiales fueron prácticas frecuentes durante largos siglos, sin pautas específicas sobre qué hacer, en cada caso.

En el siglo XII, la admiración y el respeto por el pasado clásico llevó a establecer normas. En un edicto de 1162, por ejemplo, se dictaminó proteger y mantener *in situ* la columna Trajana y, la posesión y transmisión de obras de arte fue regulada por el Derecho medieval en vistas a su conservación.<sup>2</sup>

Fue entonces el medioevo, un momento propicio de recuperación y recreación de piezas. Los métodos utilizados no eran aquellos que practicaríamos en nuestros días, sin embargo, hablan de un interés por la preservación y conservación de los objetos.<sup>3</sup>

Ahora bien, es fundamental tener presente que, hasta el Renacimiento, el pintor y el escultor eran artesanos. Sus obras obedecían a modelos y, cuanto mejor se reconocían en ellas esos ejemplares, más valiosas eran: “Las obras eran lo que eran por relacionarse con lo que no eran: a esta relación se la llamó mimesis”.<sup>4</sup>

La intención del artista era que su obra se confundiera con el modelo, mediante una habilidad técnica que implicaba un conocimiento profundo de ese ejemplar y de una noción cabal de los materiales utilizados. Imitación y técnica eran los valores fundamentales de un pintor o un escultor. Una concepción que, en la actualidad, estaría más cerca de un restaurador que de un artista. Podemos inferir entonces que, hasta el Renacimiento, la figura del restaurador tal como se la reconoce hoy no existía o que artista y restaurador, se fundían en una misma persona.<sup>5</sup>

## **El Renacimiento y el antropocentrismo intelectual**

La cultura científica y antropocéntrica del siglo XV comenzó a hacer mella en las actividades artísticas. Los gremios, fuertes controladores hasta esa fecha, fueron perdiendo poder. La introducción de la perspectiva elevó a la pintura a un arte liberal

---

<sup>2</sup> Ana María Macarrón Miguel, *Historia de la conservación y la restauración*, Madrid, Editorial Tecnos, 2002, p.43 -64.

<sup>3</sup> Véase Marco Ciatti, *Apuntes per un manuale di storia e di teoría del restauro*, op. cit., pp. 21-38.

<sup>4</sup> Platón, *Ion*, traducción directa del griego, introducción y notas de Adolfo Ruiz Díaz, Buenos Aires, EUDEBA, 1979. p. 10.

<sup>5</sup> Véase Alessandro Conti, *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, Milán, Electra, 1988, pp. 1-30, donde se traza un recorrido pormenorizado de la historia de la restauración entre la Edad Media y el siglo XVI.



y, en Italia, el pintor adquirió un importante papel, ascendiendo incluso socialmente. La aparición de la burguesía y el *gusto* por lo antiguo fomentaron tanto investigaciones históricas como reconstrucciones cartográficas que culminaron, en la arqueología y el coleccionismo. El hombre se sintió capaz de “transformar, reinterpretar, desarmar y rearmar lo heredado por múltiples vertientes”.<sup>6</sup>

Ciriaco de Ancona, comerciante y diplomático, se volvió amante de las antigüedades y se lo consideró pionero de la arqueología. En 1420 comenzó su actividad recuperando piezas enteras o fragmentos que dibujaba, restauraba y comercializaba. A comienzos del siglo XVI, las excavaciones recuperaron grandes piezas, pero al mismo tiempo esto supuso expolio y destrucciones. La reutilización de materiales -como el uso de piedras del Foro y del Coliseo para la construcción de la basílica de San Pedro- generó ya en aquel momento, fuertes controversias, comparando estas acciones a los desastres ocasionados por las invasiones bárbaras.<sup>7</sup>

Esa deleitación por las obras del pasado llevó a que reyes, papas o señores comenzaran a reunir grandes colecciones. Esa búsqueda en la Antigüedad, fue una vuelta a aquello que, de alguna forma, resultaba conocido. Y en esa vorágine por la obtención del “trofeo” se restauraban piezas con un dudoso criterio. Prevalecía la instancia estética sobre la histórica. Así describía Vasari las intervenciones de Lorenzetto, restaurador del papa Clemente VII, “[...] a las que le faltaba una cabeza, un brazo, una pierna se le encargaba que esculpiera la parte faltante, así resultan mucho más agradables que los troncos incompletos, cuerpos sin cabezas, pedazos mutilados [...]”.<sup>8</sup> Fue así como en muchas ocasiones se agregaban partes de distintas épocas en una misma pieza o se utilizaban mármoles de diferentes colores para completarla. Este concepto fue cambiando con el tiempo, ya que llevaba a tergiversar sustancialmente el significado de una obra de arte. Sin embargo, la necesidad de “llenar los espacios” es algo propio de los sentidos que se resisten a adaptarse a una nueva forma. En la actualidad existen muchos recursos y técnicas apropiadas para hacerlo, pero es natural que el hombre buscara entonces, la uniformidad a cualquier precio, como observó Edmund Burke:

---

<sup>6</sup> José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p.14.

<sup>7</sup> Ana Macarrón Miguel, *Historia de la conservación y la restauración*, *op. cit.*, pp. 71- 72.

<sup>8</sup> Giorgio Vasari, *Vida de grandes artistas*, Madrid, Mediterráneo, 1976, p. 358.

La Uniformidad se explica porque si las figuras de las partes hubieran de cambiar, la imaginación encuentra en cada cambio un obstáculo; en cada alteración nos encontramos ante el fin de una idea y el principio de otra; por lo cual resulta imposible continuar aquella progresión ininterrumpida, que es lo único que puede dotar del carácter de infinito a los objetos limitados.<sup>9</sup>

Con uno u otro criterio todos los grandes artistas fueron comisionados a restaurar obras, Verrochio, Donatello, Sebastiano del Piombo y hasta el mismo Miguel Ángel. El avance tecnológico se reflejaba en las intervenciones con un fuerte predominio de la estética. Nuevamente, como en el medioevo, artista y restaurador se mimetizaban, se confundían en una misma persona, se esperaba de ambos el mismo resultado.

En esa búsqueda de igualar lo nuevo con el original existían también intenciones fraudulentas. La fuerte demanda de piezas antiguas obtuvo como respuesta cantidad de falsificaciones. Pinturas y esculturas en un estado de ruina se remozaban a la perfección, gracias al tecnicismo de la época, satisfaciendo así, un exigente mercado.

Del mismo modo, cambios políticos o religiosos, cambios en los paradigmas del arte que solapadamente escondían también cambios de gusto, provocaron modificaciones irreversibles. Monarcas, papas y mecenas disponían correcciones *a piacere*. Así como reutilizaban materiales de un edificio para hacer otro, o mármol de un monumento para agregar figuras a un grupo escultórico, “borraban” pinturas para colocar encima otras. El caso más resonante involucra a Miguel Ángel que eliminó las obras del Perugino para llevar a cabo el *Juicio Final*. Rafael en cambio, a pesar del expreso pedido de Julio II de reemplazar los frescos de su maestro, logró conservarlos y llevó a cabo sus *Estancias* sin excluirlos.<sup>10</sup>

En definitiva, numerosos son los ejemplos que intentan complacer al cliente. Algo que fuera de contexto parece aberrante y que sin embargo se repetirá a lo largo de toda la historia de la restauración con factores determinantes como son los paradigmas y gustos de cada época. Es necesario ubicarse en cada momento, sin intentar juzgar las costumbres adoptadas para cada situación. “Un hombre que no ha tenido la oportunidad de comparar diferentes tipos de belleza”, escribió David Hume,

---

<sup>9</sup> Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, traducción Juan Antonio López Férez, Madrid, Tecnos, 1987, p. 55.

<sup>10</sup> Alessandro Conti, *Storia del restauro*, Milán, Electra, 1988, pp. 50- 56.

“está descalificado por completo para opinar sobre cualquier tipo de objeto que se le presente”.<sup>11</sup>

En todos los tiempos, otros indicadores de modificaciones estéticas han sido los marcos en las pinturas. Es así como en los grandes retablos, durante el *Cincuecento*, encontramos agregados de elementos geométricos, rememorando el período románico, u ornamentos vegetales propios de la época.

Por otra parte, el auge del coleccionismo movilizaba obras de arte de un lugar a otro y muchas veces las nuevas residencias no admitían ciertos tamaños. Antonio Palomino recoge testimonios en cartas de Felipe II pidiendo a Tiziano que recorte la *Cena*, unos 25 cm. de ancho, para que quepa en la sala elegida.<sup>12</sup> Variadas mutilaciones, para adecuarse a un recinto o por deterioros sufridos en los viajes, fueron decisiones habituales que el mecenas se atribuía sin cuestionamiento. La intención del autor quedaba avasallada a los deseos de quien la compraba. Aquellas artes mecánicas, que se habían vuelto liberales, encontraban un nuevo yugo bajo el poder del mecenazgo. Aún así, las grandes dimensiones en las obras hablaban también del poder del genio, de la idea de lo sublime que despertaba su arte, como apuntara Burke, “la grandeza de dimensiones, y la vastedad de extensión o cantidad, provoca el efecto más sorprendente”.<sup>13</sup> Con una temática que relegaba la religión a un segundo plano y un manejo exquisito de la técnica, los pintores del Renacimiento cubrían muros enteros con sus obras y la ciudad de Florencia en Italia, fue prueba de ello.

Una nueva concepción estética avalaba repintes para cambiar la expresión de las caras. Tal es el caso, como muchos otros, de *La Virgen con el Niño* de Vivarini que fue rehecha con rasgos más naturalistas, como pedía la época. En cuanto a las esculturas medievales fue frecuente cubrir las policromías con nuevos colores por ser considerados de un “gusto primitivo”. Así también los santos que “caían en desuso” eran transformados con la supresión y posterior agregado de atributos, convirtiéndose en el santo “de moda”, a través de la modificación de su iconografía. Lo mismo

---

<sup>11</sup> David Hume, “Del criterio del gusto”, *op. cit.* p. 59.

<sup>12</sup> Antonio Palomino, *El museo pictórico o escala óptica*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1944, p. 57.

<sup>13</sup> Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, *op. cit.* p. 53.

sucedía con los fondos dorados característicos de las tablas del siglo XII y XIII, que eran *aggiornados*, recubriendo la capa de oro, con paisajes bucólicos.

Con las técnicas actuales de la restauración, muchas de estas intervenciones han sido revertidas en el siglo XX, devolviendo la pieza a su estado “original” y generando así nuevas controversias. ¿Acaso no son originales los agregados posteriores? En pleno siglo XVIII, Montesquieu ya señalaba en las páginas de la *Enciclopedia*:

Aunque cada efecto depende de una causa general, se mezclan a ella tantas otras causas particulares, que cada efecto tiene en cierto modo, una causa aparte. Así, el arte da las reglas y el gusto las excepciones; el gusto nos descubre en qué ocasiones debe dominar el arte, y en qué otras debe someterse.<sup>14</sup>

Para terminar de explicar este período, resulta interesante el caso del *Laocoonte* intervenido en 1532 por el restaurador Montorsoli. La pieza fue encontrada en una excavación con el brazo derecho faltante. Luego de un minucioso estudio se determinó esculpir la extremidad perdida en forma extendida. En el siglo XX fue hallado un brazo flexionado, identificado como el fragmento ausente. Esto demostró que sin registros o documentos, que ratifiquen el estado original de la obra, un tratamiento de esta índole puede arrojar resultados completamente falaces. Con todo, esta restauración fue un hito y marcó un precedente ya que la reintegración del faltante había sido realizada en terracota, -material diferente y reversible- anticipando de esta manera, un método con un criterio más respetuoso sobre la pieza original que sería luego, uno de los pilares fundamentales de la restauración contemporánea.<sup>15</sup>

Sin embargo, es importante remarcar que en el caso de la pintura, las restauraciones de roturas, faltantes pictóricos o deterioros mantuvieron por mucho más tiempo el criterio de mimesis, basándose en deducciones iconográficas a la hora de completar, grandes lagunas pictóricas.

---

<sup>14</sup> Montesquieu, *Ensayo sobre el gusto*, traducción Manuel Granell, Buenos Aires, Espasa Calpe/ Colección Austral, 1948. p.44.

<sup>15</sup> Marco Ciatti, *Apuntes per un manuale di storia e di teoria del restauro*, op. cit. pp. 48- 49.

## La restructuración religiosa, política y social

La relajación de las costumbres durante el Renacimiento desencadenó malestar en los sectores más conservadores de la sociedad. En 1547, la Iglesia convocó al Concilio de Trento de dónde surgieron, entre otras normas, reglas estrictas en las representaciones, exigiendo la eliminación de figuras deshonestas, provocativas o apócrifas. Desapareció casi por completo el desnudo, salvo algunas excepciones, en escenas del Infierno o Paraíso. Dichas normas intervinieron directamente en la iconografía de las imágenes, pero también marcaron una estética e influyeron en el estilo artístico incipiente. La censura en la pintura se vio reflejada en la proliferación de mantos de pureza que cubrían desde vírgenes amamantando, escenas de la creación como *Adán y Eva* de Tiziano o hasta el mismo *Juicio Final*. Daniel Volterra, apodado el *Braguettone*, fue el comisionado por el papa para “vestir” los cuerpos que Miguel Ángel había pintado en la Capilla Sixtina y que se negaba a tapar argumentando avanzada edad, para llevar a cabo semejante tarea.<sup>16</sup>

Artistas y restauradores tuvieron, por aquel entonces, un arduo trabajo. La moral imperante generó una censura que caló tan hondo en la estética artística, que perduró hasta fines del siglo XVII y principios del XVIII. Las transformaciones en las representaciones por razones de culto, modificaron el gusto. El refinamiento y la elegancia alcanzados en el Renacimiento se veían ostentosos y se instaba a cubrir no solo desnudos sino también a “empobrecer” delicados ropajes y atavíos que vestían a las imágenes religiosas. La fuerte carga ideológica ocasionó criterios contradictorios. Y, así como Miguel Ángel se resistió a intervenir su obra, hubo también quienes vieron ese puritanismo como algo demasiado exacerbado.<sup>17</sup> Esto generó que muchas piezas fueran escondidas para prevenir su desaparición, dando lugar a aquello que dice Hume:

Aunque todas las reglas generales del arte se fundan sólo en la experiencia y en la observación de los sentimientos comunes de la naturaleza humana, no debemos imaginar que los sentimientos de los hombres se conforman a tales reglas en toda ocasión.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 59-69.

<sup>17</sup> Fabrizio Mancinelli, Colalucci Gianluigi; Gabrielli Nazzareno, “Il Giudizio censurato”, en *Art Dossier*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, Marzo 1994, pp.18 -30.

<sup>18</sup> David Hume, “Del criterio del gusto”, *op. cit.*, p. 53.

## Barroco y eclecticismo

Una etapa clave, dentro de la historia de la restauración, comenzó en el Barroco. Las ideas artísticas tenían aún resabios de Contrarreforma sin embargo, la filosofía racionalista y los progresos científicos abrieron su camino. El creciente consumo de arte estimuló la diferenciación entre artistas y restauradores. Los primeros comenzaron a dedicarse exclusivamente a “crear”, mientras que los segundos se abocaron al rescate de piezas. La degradación de los materiales, visto en el período anterior como indecente, había causado la destrucción y pérdida de ejemplares artísticos de gran envergadura. El avance de la ciencia llevó, en cambio, durante este período, a investigar sobre nuevos materiales y técnicas para recuperar objetos deteriorados por el paso del tiempo.

La restauración se instaló como una disciplina al servicio de la obra de arte y proliferaron libros y manuales con recetas para la conservación de piezas. Del mismo modo, aparecieron distintas técnicas de reentelado para reforzar la estructura debilitada de una pintura sobre tela o el *parquetage* o entablillado que inmovilizaba las obras sobre tabla e inclusive el transporte pictórico. Éste tratamiento implicaba separar el último estrato de pintura y readherirlo a un nuevo soporte tanto de tela como de madera. Picault en Francia y posteriormente Hacquin o Michelini en Italia gozaron del mote de maestros, por llevar a cabo este tipo de intervenciones. En su momento lograron salvar pinturas al borde de la ruina. No obstante, era una intervención radical del soporte pictórico que comprometía su integridad, con posteriores pérdidas y cambios de apariencia en la obra de arte. Con todo, esto supuso un cambio de mentalidad dentro de la sociedad de la época. Sobrevino además un interés por devolver la legibilidad de las imágenes, dado lo cual se difundían variadas recetas para remover barnices oxidados. Desde jabón negro, lejía, yema de huevo podrida, hiel de buey o vino caliente.<sup>19</sup>

En ese afán por recuperar los colores originales cubiertos por una oscura capa de suciedad, existieron limpiezas inadecuadas y peligrosas que ocasionaron pérdidas de finas veladuras, sutiles matices o cambios cromáticos en la paleta pictórica. Del mismo modo también hubo casos como el de Maratta, restaurador de las *Estancias*

---

<sup>19</sup> Marco Ciatti, *Apuntes per un manuale di storia e di teoria del restauro*, op. cit., pp. 122-134.

*Vaticanas*, que fue más prudente y respetuoso y dejó constancia de su intervención documentando con dibujos, el estado de la obra antes del tratamiento.<sup>20</sup>

La restauración barroca comenzó a abandonar el criterio de mimesis. Los repintes ilusionistas e invasivos, que intentaban confundir lo nuevo con el original, generaban errores en la interpretación estilística y técnica de la obra, lo cual llevó a plantearse nuevas inquietudes. El uso de materiales distintos para diferenciar lo restaurado del original causó, algunas veces, pastiches muy criticados. A pesar de ello, la nueva actitud demostraba un respeto a la obra y al artista, antes impensado, aunque todavía no se encontraran los medios técnicos propicios, para conseguirlo. El cambio de mentalidad llevaría tiempo. Era difícil pasar del concepto tan arraigado de mimesis al de mínima intervención. Que aquello restaurado se evidenciara ex profeso, implicaba una transformación inquietante, inconcebible para ese momento. Existía una determinada percepción educada con un orden establecido y, cuando ese orden deja de encontrarse, como escribe Montesquieu:

[...] el alma siente a cada instante cómo se perturba aquello que ella quiere meter en el conjunto. El resultado que el autor persigue y el que nosotros nos hacemos se confunden; el alma no retiene nada, no prevé nada; queda humillada por la confusión de sus ideas, por la inanidad resultante; queda vanamente fatigada y no puede gustar placer alguno.<sup>21</sup>

Con todo, el Barroco fue un punto de inflexión en la restauración. La reversibilidad en los materiales y la mínima intervención -principios básicos de la disciplina- estaban latentes. Solo faltaba ajustar el método de aplicación, para que el contraste otorgado en el tratamiento resultara placentero a la vista y lograra aquello que dice Montesquieu cuando habla de simetrías y contrastes, “[...] ha sucedido frecuentemente que la variedad intentada mediante el contraste ha resultado una simetría y una viciosa uniformidad”.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Alessandro Conti, *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, *op. cit.*, pp. 120-138.

<sup>21</sup> Montesquieu, *Ensayo sobre el gusto*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 29.

## El Siglo de las Luces

La filosofía racionalista y moralizante del grupo ilustrado, con Rousseau y Voltaire a la cabeza, veía al arte y a la ciencia como corruptoras de la humanidad. El rococó era criticado como hedonista y superficial. Afloró entonces el positivismo y se consideró el estudio del arte griego como una vuelta a las fuentes, como una redención de las costumbres. La preocupación por el patrimonio nació como un sentimiento hacia las pertenencias que eran de todos y para todos. En ese interés por los ideales clásicos, y el auge de la arqueología, ocurrieron importantes hallazgos como Herculano (1738) y Pompeya (1748). Al mismo tiempo, en cada país europeo comenzaron a acrecentarse las grandes colecciones públicas. Lord Elgin fue para Inglaterra como Napoleón para Francia. Pillaje y expolio para ambas coronas aumentaron sendos tesoros dando origen a los grandes museos. Por su parte hubo un cambio de *status* para el artista. Éste último se convirtió en una figura pública con ejercicio libre de la profesión, desapareciendo por completo el control gremial, generando la aparición de las academias, quienes a partir de entonces establecerían las normas a seguir.<sup>23</sup>

La universalidad, promovida por la Ilustración, colaboró en la concepción de museos. Lugares que albergaban desde arte hasta curiosidades, pero otorgando la oportunidad a todo el mundo de poder ser visitados. Surgieron así, con diferentes colecciones, el *British Museum* en Londres en 1753 y entre 1770 y 1780, el Museo Pío Clementino en el Vaticano creado por Clemente XIV. Hacia 1787, se creó en Madrid el Prado, como Museo de Historia Natural, y en 1791 se estableció que, en el palacio del Louvre en París, se acumularan todo tipo de piezas obtenidas en las campañas militares, para convertirse luego en 1800 en el Museo Napoleón.

El gran movimiento de obras de arte generó temores que desembocaron en distintas medidas en cada país. De una u otra forma, todas apuntaban a una protección estatal y jurídica del patrimonio. Asimismo, la creación de museos impulsó la disciplina de la restauración que, a su vez, también fue controlada por el estado. Para dar un ejemplo, en Venecia en la segunda mitad del XVIII, la restauración de pinturas estuvo bajo la dirección del Colegio Liberal de Pintores. En el taller, previamente a la intervención, se hacían estudios y diagnosis, los cuales

---

<sup>23</sup> Ignacio González Varas, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, pp. 28- 30.



eran supervisados por inspectores públicos que hacían informes sobre los tratamientos realizados. El espíritu científico de la época acompañó a la experimentación de nuevos materiales y técnicas y la física y la química comenzaron a condicionar los criterios aplicados a las artes plásticas y a la restauración.<sup>24</sup>

Avalados por el supuesto conocimiento del comportamiento de los materiales se realizaron tratamientos que, en el momento parecían inofensivos, pero luego resultaban nocivos. El tecnicismo condujo la proliferación de intervenciones. Todo era susceptible a ser restaurado. El carácter público del arte ocasionó, por un lado, una fuerte preocupación por la preservación del patrimonio, pero al mismo tiempo, el furor de las ciencias y la investigación no garantizaba – como se creía – un producto siempre satisfactorio. El progreso científico era real y con ese respaldo se llevaron a cabo, en el caso de la pintura, limpiezas excesivas, cambios de soportes muchas veces innecesarios y reintegraciones pictóricas abusivas. Podemos decir que en muchas ocasiones las drásticas intervenciones cambiaron el carácter de las obras; una pintura sobre tabla era transportada a tela pasando así de un soporte rígido a uno flexible, en vista a su mejor conservación. Sin embargo, aquello que Benjamín llama *aura* no subsistía. Es cierto que existía un conocimiento más profundo de materiales y técnicas, pero esto no implicaba que todo lo que se hacía, estaba correctamente ejecutado. Ese supuesto saber, llevaba a cometer muchos errores porque como dice Burke: “Nuestra ignorancia de las cosas es la causa de toda nuestra admiración y la que excita nuestras pasiones”.<sup>25</sup>

No obstante, el interés por la conservación de piezas era genuino y positivo. Simplemente era necesario frenar las intervenciones desmedidas, citando a Jean-Marie Schaeffer, “contrabalancear la invasión de la cultura moderna por los saberes científicos”.<sup>26</sup> Ya en ese momento, comenzaron a crearse polémicas y controversias sobre distintas restauraciones lo que desembocaría, entrado el siglo XIX, en diferentes comisiones evaluadoras.

---

<sup>24</sup> Ana María Macarrón Miguel, *Historia de la conservación y la restauración*, op. cit., pp. 147- 191.

<sup>25</sup> Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, op. cit., p. 45.

<sup>26</sup> Jean-Marie Schaeffer, “La teoría especulativa del arte”, en *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos de estética*, prólogo, edición y traducción de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Editorial Biblos, Colección Pasajes, 2012, p. 30.

## El romanticismo

La industrialización y el aumento de la población urbana acrecentaron, en este siglo, la preocupación por el patrimonio existente. Se formaron consecuentemente distintas organizaciones con el fin de proteger los bienes culturales en cada país. Primero en Bélgica en 1835 se creó la Comisión Real de los Monumentos y Sitios y dos años después en Francia, la Comisión de Monumentos. Luego en Inglaterra, el Comité para los Monumentos en 1841 y en España, la Comisión de Monumentos en 1858. Grecia e Italia hicieron lo propio creando diferentes institutos y servicios arqueológicos. Esto demuestra la toma de conciencia generada por los diferentes acontecimientos del siglo pasado. Por un lado, los saqueos ocasionados por las guerras exigían una regulación jurídica que fuera eficaz y por otro, era necesario prevenir intervenciones en las obras, que supusieran alteraciones o destrucción.<sup>27</sup>

El romanticismo se volcó hacia el gótico y el medioevo y surgieron, dentro de la restauración de la arquitectura, dos figuras antagónicas pero muy influyentes. En Francia el arquitecto y teórico Eugène Viollet Le Duc (1814- 1879) se focalizó en devolver el esplendor perdido. Su búsqueda romántica de “la unidad y la totalidad” del original se basaba, muchas veces, en suposiciones y el afán recuperador lo llevó a inventar, demoler o reemplazar partes, con el fin de conseguir una unidad estilística, estableciendo una escuela de restauración cercana a los pintores románticos que rechazaban el rigor de la Academia y que pedían individualidad y libertad para crear.<sup>28</sup>

El falso histórico obtenido en varias intervenciones de Viollet Le Duc y sus seguidores generaron un decreto, en 1841, que ordenaba conservar ante todo e intervenir solamente, cuando había peligro de desaparición de la pieza. Con todo, este arquitecto francés fue una de las figuras más importantes e influyentes en la restauración moderna. Sus intervenciones buscaban recuperar y mejorar el estado original del edificio con una preocupación centrada, no sólo en la decoración, sino también en la estructura de las construcciones. Uno de sus aportes más significativos fue el uso de una metodología en el estudio de los estilos del pasado, que le permitía

---

<sup>27</sup> Ignacio González Varas, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, op. cit., pp. 156- 159.

<sup>28</sup> Eugène Viollet Le Duc, *Qué es el arte*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976, p.7.

interpretar y proyectar las partes faltantes, quizás imbuido también por los románticos, en su aspiración a la “Unidad” y la “Totalidad”.<sup>29</sup>

Al mismo tiempo, la otra corriente romántica que miraba melancólicamente al medioevo estaba encabezada por el poeta y crítico John Ruskin. Diametralmente opuesto al anterior, defendía la vejez de las construcciones sin restauraciones, considerando éstas últimas como falsificadoras del tiempo, es decir subordinaba lo bello a lo verdadero. Respetaba en un edificio su historicidad y exaltaba el valor sublime y pintoresco de la ruina. Siempre a favor de la conservación preventiva, dejando todo tal como se encontraba, su postura también influyó en los criterios posteriores de la restauración.

Cada escuela tuvo sus seguidores, y a pesar de ser completamente opuestas había en ambas corrientes, conceptos completamente válidos. Así, escribe Hume:

[...] mil sentimientos diferentes excitados por el mismo objeto son todos correctos, porque ningún sentimiento representa lo que es real del objeto. Sólo denota una determinada conformidad o relación entre el objeto y los órganos y las facultades de la mente. Y si tal conformidad no existiera el sentimiento no tendría posibilidad de ser. La belleza no es una cualidad de las cosas mismas: existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente. Una persona percibe deformidad donde otra es sensible a la belleza.<sup>30</sup>

Una alternativa intermedia fue la de Camillo Boito (1836-1914). Sin inventar aquello que no se sabía, ni llegar al extremo de no tocar nada, este italiano divide los monumentos en tres categorías; según su época, naturaleza y función y establece diferentes criterios de intervención en cada uno. Estos criterios fueron formulados en ocho puntos básicos, que se adjuntan a continuación y que fueron presentados en el III Congreso de Arquitectos e Ingenieros Civiles realizado en Roma en 1883. A este grupo de normas se las considera la primera *Carta del Restauro*:

- Diferencia de estilo entre lo nuevo y lo viejo.
- Diferencia de los materiales utilizados en la obra.
- Supresión de elementos ornamentales en la parte restaurada.
- Exposición de los restos o piezas que se hayan prescindido.
- Incisión en cada una de las piezas que se coloquen, de un signo que indique que se trata de una pieza nueva.
- Colocación de un epígrafe descriptivo en el edificio.

---

<sup>29</sup> Jean-Marie Schaeffer, “La teoría especulativa del arte”, *op. cit.*, p. 24.

<sup>30</sup> David Hume, “Del criterio del gusto”, *op. cit.*, p. 50.

- Exposición vecina al edificio, de fotografías, planos y documentos sobre el proceso de la obra y publicación sobre las obras de restauración.
- Notoriedad.<sup>31</sup>

Estas normas, de una u otra forma, se aplicaron luego en la restauración de todo tipo de piezas, no solamente en la arquitectura. El desarrollo de la disciplina exigía el establecimiento de pautas que regularan la actividad. La validez artística de Le Duc era importante pero también lo era, la validez histórica de Ruskin. Sin lugar a dudas, ambas escuelas románticas influyeron en la toma de decisiones. “Es natural que busquemos un criterio del gusto, una regla que permita reconciliar los variados sentimientos de los hombres o, al menos, una decisión presupuesta que confirme un sentimiento y apruebe otro”.<sup>32</sup>

Al margen de las diferentes corrientes, el siglo XIX fue una revolución en todo sentido. La revolución artística encabezada por los impresionistas fue determinante en la reintegración cromática, a la hora de cubrir faltantes en una pintura. Esto consiste en combinar pequeños trazos paralelos o entrecruzados de tonos puros buscando, a través de la mezcla óptica el color deseado cubriendo así, la merma pictórica. Esta intervención puede ser fácilmente identificada de cerca, pero al tomar distancia se integra a la composición sin perturbar la legibilidad de la pintura. A esta técnica de reintegración pictórica se la llamó *tratteggio* y perdura hasta nuestros días.

La aparición de la fotografía y la utilización de la óptica para el estudio de las obras de arte tuvieron también una amplia repercusión. Todo esto sumado al avance de la ciencia dio lugar a la creación de laboratorios dentro de los museos. Con una actitud más respetuosa y con la aplicación de criterios y técnicas establecidos, se instalaron los talleres de restauración en cada institución con colecciones de relevancia. Es entonces cuando los museos, además de albergar y exhibir obras, empezaron a tener una función pedagógica e investigadora. Surgió la figura del conservador-restaurador que se separaba por completo del pintor, alcanzando una especialización profesional hasta el momento desconocida. A finales del siglo XIX,

---

<sup>31</sup> Antón Capitel, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza, 1988, p. 43.

<sup>32</sup> David Hume, “Del criterio del gusto”, *op. cit.*, p.50.

con esta nueva jerarquización, adicionada a la incorporación de la ciencia y la tecnología, la restauración se consolidó como disciplina científica y autónoma.<sup>33</sup>

### **El siglo XX y el reconocimiento de la obra de arte**

Camillo Boito asentó como dijimos, las bases de la doctrina del restauro italiana e internacional. En una posición equidistante entre los dos extremos, excluyó las falsificaciones, evidenciando los añadidos, pautando límites de intervención de forma metodológica, legitimando de esta manera la disciplina. Este pensador italiano tomó como primer axioma la instancia histórica. La obra de arte se vuelve un documento de la historia, un objeto casi arqueológico en el cual las transformaciones y añadidos, a lo largo de la vida de la pieza, se aceptan como parte de esa historia.

No obstante, aunque siempre está presente la norma de la historicidad, existen muchos casos en los que se revierten situaciones del pasado en el momento de su intervención. Por ejemplo, en la pintura es frecuente remover repintes pictóricos que han cambiado de color o tratamientos en la estructura que peligran el futuro de la pieza. Por eso se suele decir que cada obra es un caso particular y en general las decisiones suelen generar controversias. La técnica ha posibilitado la práctica de restituir aquello que falta, de manera que se restrinja únicamente a la parte faltante y aplicando algún método –diferentes materiales, texturas, terminaciones– por el cual se distinga original de agregado. De esta forma, devolver la legibilidad a la obra, sin intentar falsificar lo nuevo como antiguo.

Lo que comenzó con la *Carta de Restauro* de 1883 fue ajustándose a lo largo del siglo XX culminado con la Carta de Venecia de 1964. Allí se manifestaba, “la restauración como una disciplina que se nutre de todas las ciencias y técnicas que puedan contribuir al estudio y la salvaguardia del patrimonio”.<sup>34</sup>

Sin embargo, el gran aporte a la restauración moderna del último siglo, lo ha dado Cesare Brandi, cofundador y director del *Istituto Centrale del Restauro*, quien en 1963 publicó la *Teoría del restauro* sobre la cual se ha regido la actividad desde entonces. Brandi define la disciplina de este modo: “la restauración constituye el

---

<sup>33</sup> Ignacio González Varas, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, op. cit., p. 227.

<sup>34</sup> Marco Ciatti, *Apuntes per un manuale di storia e di teoría del restauro*, op. cit., p. 433.

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 al futuro”.<sup>35</sup> Y agrega: “la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o histórica, y sin borrar huella alguna de la obra a través del tiempo”.<sup>36</sup>

Cabe destacar en la definición de Brandi la importancia del reconocimiento de la obra de arte como tal. Es decir, que no hay restauración si antes no existe una creencia que establezca que aquello que se interviene, es una obra de arte. Y del mismo modo, Shaeffer apunta:

El valor de una obra nunca es independiente de la sensibilidad de aquel que la aprehende; éste no es una propiedad interna, sino una propiedad relacional, que nace del encuentro entre la obra y una sensibilidad, la del receptor, del mismo modo que la obra ha nacido del encuentro entre un material y un proyecto de creación.<sup>37</sup>

### **El restauro hoy**

Si hacemos una síntesis, podemos decir que el objetivo de la restauración en una obra de arte es devolver la legibilidad desde el punto de vista estético, teniendo en cuenta sus valores documentales, sin eliminar aportaciones de otras épocas por el testimonio que suponen, salvo que constituyan un peligro en la conservación de la pieza.

En los últimos diez años, dada la cantidad de discusiones generadas por las diferentes intervenciones, han surgido nuevos criterios. Los cambios en los paradigmas de la restauración han colaborado en la concepción de otras formas de tratamientos que, hasta hace un tiempo, eran impensadas. El nuevo marco teórico de la restauración, gestado por Salvador Muñoz Viñas, marcó generó un quiebre en la clásica tradición instaurada por el fundador del *Istituto Centrale del Restauro*, Cesare Brandi.

La necesidad imperante de detener el deterioro conduce a llevar a cabo procesos radicales que, frecuentemente, causan cambios estéticos importantes

---

<sup>35</sup> Cesare Brandi, *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza, 1988, p. 15.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>37</sup> Jean-Marie Schaeffer, “La teoría especulativa del arte”, *op. cit.*, pp. 45-46.

susceptibles a desencadenar fuertes polémicas. Para avalar estas intervenciones, Muñoz Viñas sentencia, “Lo que caracteriza a la conservación y a la restauración no son sus técnicas ni instrumentos sino la intención con que se hacen: no depende de qué se hace sino de para que se hace”.<sup>38</sup> Y aquí Schaeffer también tiene algo para agregar: “El arte tiene esencia interna, es un objeto intencional que es y llega a ser lo que los hombres lo hacen ser y llegar ser”<sup>39</sup> y del mismo modo Ricardo Ibarlucía remata: “Toda obra maestra está investida de propiedades que se sitúan más allá del gusto o la apreciación artística. En cuanto ideal del arte, ellas no son objeto, sino condición del juicio: encarnan la regla conforme a la cual valoramos las demás obras de arte”.<sup>40</sup>

Del mismo modo Jean-Pierre Cometti reafirma el concepto de Muñoz Viñas cuando dice que: “[...] la conservación- restauración no se resuelve en un conjunto de cuestiones y de procedimientos técnicos, aun cuando los medios que nos ofrecen las ciencias y los instrumentos que ellas ponen a nuestra disposición desempeñan un papel cada vez más importante”.<sup>41</sup>

No obstante, la restauración, además de los criterios bajo los cuales puede someterse, es una disciplina basada en el gusto de cada momento y particularmente de cada restaurador. Asegurar la estabilidad de una pieza para evitar su desaparición es la meta, esto incluye intervenir su aspecto estético para permitir una correcta lectura de la obra.

En el caso de la pintura, los factores que determinan una restauración pueden ser la fragilidad del soporte, la falta de cohesión entre sus sucesivos estratos -fondo, capa pictórica y barniz- o la merma de uno o varios de sus componentes. Cada objeto tiene un mensaje y si ese objeto desaparece, desaparece también su mensaje.

En ese proceso de “rescate” los distintos tratamientos pueden provocar una alteración significativa de la materialidad de la obra. Esa materialidad que no sólo implica los colores y todo aquello que se presenta a simple vista sino también todo lo que está escondido o un poco más oculto. La materialidad en una obra nos brinda

---

<sup>38</sup> Salvador Muñoz Viñas, *Teoría contemporánea de la Restauración*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004, p. 20.

<sup>39</sup> Jean-Marie Schaeffer, “La teoría especulativa del arte”, *op. cit.*, p. 43.

<sup>40</sup> Ricardo Ibarlucía, “¿Para qué necesitamos las obras maestras?”, en *Boletín de Estética N° 20*, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas Programa de Estudios en Filosofía del Arte, Año VIII, junio 2012, n° 20, p. 65.

<sup>41</sup> Jean-Pierre Cometti, “Filosofía(s) de la restauración”, en *Anuario TAREA*, San Martín, UNSAM edita, 2015, Año 2 Volumen 2, pp. 202- 232.

mucha información y en especial, a medida que nos alejamos en el tiempo, nos trasmite muchas vivencias y saberes y asimismo, comienza a tomar una importancia tal, que se sobrepone al mensaje condicionando así, el método de intervención.

Es decir que la restauración de una obra de arte está supeditada a varios factores y a una plusvalía sobre el objeto que se modifica continuamente y en donde interviene en forma solapada pero ineludible, el gusto de un momento, de un lugar, de un equipo de trabajo.

Muchas veces, la restauración provoca cambios estéticos que acarrearán acalorados debates, como la resonante limpieza de los frescos de la Capilla Sixtina. Todas las opiniones son válidas ya que lo que puede resultar favorecedor para unos, no lo es para otros. Es innegable que en cada restauración se busca restituir la integridad de la obra sin alterar su belleza, pero como dice Hume:

Los sentimientos de los hombres difieren con frecuencia respecto de la belleza y de la deformidad de toda clase, aun cuando su discurso general sea el mismo. Cada obra de arte tiene, por lo demás un cierto fin o propósito, con miras al cual fue calculada, y debe ser juzgada más o menos perfecta con relación a la medida en que se halla mejor o peor conformada para alcanzar tal fin. Debemos tener siempre presentes estos fines cuando estudiamos una obra y ser capaces de juzgar la medida en que los medios empleados se adaptan a sus respectivos propósitos.<sup>42</sup>

Sin duda, cada época ha forjado las bases para la construcción de los cánones de la disciplina de la conservación. A través del precedente recorrido histórico, esta tesis se propone abordar la problemática de la restauración de los murales, realizados por el grupo TAM en la década del cuarenta, y la influencia de los paradigmas estéticos dominantes en el momento de elegir un criterio de intervención.

---

<sup>42</sup> David Hume, “Del criterio del gusto”, *op. cit.*, pp. 47 y 63.



## Capítulo 2

# El Muralismo

La pintura mural moderna en América tiene su punto de partida en México. De manera inusitada, fue la primera manifestación de arte latinoamericano que encontró un lugar en la esfera internacional. El muralismo mexicano fue además, un arte creado y dirigido para un público amplio, para las grandes masas, con el distintivo de transmitir su mensaje con un lenguaje particular de carácter netamente social y con un estilo y forma propias. La pintura moderna mexicana fue un movimiento que nació con un propósito político y a ello debe, sin duda, su enorme trascendencia.

Así sentenciaba Siqueiros en su libro *Como se pinta un mural* en la década del cincuenta:

Con el fin del Renacimiento Italiano, terminó el muralismo como forma de función primordial en el arte de la pintura del mundo de cultura occidental. [...] Fue hasta 1922, en México, con el resurgimiento de nuestro movimiento pictórico moderno, que resurgió potencialmente en el conjunto del panorama mundial, tal forma de expresión plástica. Ahora bien, al hacerse aquel movimiento muralista –como partidario simultáneo de la estampa-, se hizo público; al hacerse público, se hizo ideológico, y al hacerse ideológico, consecuentemente, adoptó un propósito formal nuevo-realista.<sup>1</sup>

El muralismo mexicano no fue exactamente un estilo artístico, sino más bien un movimiento de reforma radical de la cultura, originado en América latina y con una proyección universal. Siqueiros lo explicaba de esta manera en una carta a José Clemente Orozco:

[...] en el mundo próximo futuro, el de la posguerra que ya viene [los artistas] o toman el camino nuestro, el camino de un nuevo humanismo en el arte, de un nuevo clasicismo, de un nuevo humanismo -nuevo realista o no van a ninguna parte.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural*, México, Ediciones Taller Siqueiros, 1979, p. 9.

<sup>2</sup> David Alfaro Siqueiros, "Carta a Orozco", en Revista *Hoy*, México, núm. 398, octubre 7, 1944.

El artista mexicano luchaba por la paz y el progreso y al mismo tiempo rechazaba moral y políticamente los totalitarismos y las guerras mundiales. Sin embargo fueron las revoluciones, tanto la mexicana como las europeas de las primeras décadas del siglo XX, factores decisivos para la gestación de esta corriente. Los artistas, además de cuestionar el formalismo de la pintura académica y vislumbrar las vanguardias europeas, comenzaron a involucrar temas emergentes de nacionalismo como la reivindicación del pasado prehispánico admirando a los indígenas contemporáneos y a las tradiciones artísticas populares. Estas inquietudes, que desde antes de la revolución se encontraban latentes, surgieron con excitación y arrebatos cuando México brotó luego de años de lucha. Después de 1920, los artistas contaron con el apoyo de un gobierno que buscaba proyectar hacia el mundo una imagen de unidad nacional. Los muralistas, favorecidos en aquel momento por el patrocinio gubernamental, compartieron muchas de las ideologías oficiales colaborando incluso a formar el discurso estatal a través de sus pinturas y los medios gráficos.<sup>3</sup>

Es interesante remarcar que, del mismo modo que en México, también en Perú la reivindicación política del indio se impuso como principal argumentación cultural. El indigenismo peruano se caracterizó por un fuerte rechazo por lo hispánico y un amplio distanciamiento al sojuzgamiento europeo. “A grandes rasgos, podemos decir que el indigenismo no es más que una serie de estrategias diseñadas para satisfacer la demanda de una identidad basada en una cultura nacional auténtica y orgánica”.<sup>4</sup> José Sabogal fue uno de los pintores más representativos de la época en el territorio Inca y fue quien puso de relieve al indio, a sus tradiciones y costumbres destacándose en sus obras, las jornadas de trabajo en el campo o las fiestas religiosas. Este artista, considerado el padre del movimiento indigenista en ese país, rescató tanto la imagen del nativo andino como sus tradiciones artísticas.

Es probado que el inicio del siglo fue una época dominada por la búsqueda de la identidad nacional, no solo en América sino también en Europa. No obstante en cada sitio tuvo su propio sesgo, encontrando siempre en la plástica, un medio para

---

<sup>3</sup> John Lear, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico El Machete”, en *Signos Históricos*, N° 15, enero-junio, 2006, pp. 108-147. Analiza el primer año del periódico El Machete, cuando éste funcionaba como medio de expresión para los artistas politizados del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores.

<sup>4</sup> Natalia Majluf, “El indigenismo en Perú: Hacia una visión comparativa”, en *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM, 1994. Tomo II, p. 613- 618.

expresarse. Este concepto se vio claramente ilustrado en las pinturas realizadas por el movimiento muralista mexicano que además de cumplir con esta función social, su reto fue crear un arte moderno mexicano buscando llegar, desde lo americano, a una propuesta artística distinta, capaz de reivindicar frente al eurocentrismo la fuerza de una cultura milenaria, tímida y poco divulgada.<sup>5</sup>

Con todo, los muralistas definieron sus lenguajes y sus técnicas bajo la radicalidad que los enfrentaba a las formas artísticas tradicionales y a las instituciones que las tutelaban. Y sin duda esa postura fue una revolución. El deseo de llegar a las grandes masas y la estrecha relación con los sindicatos obreros y campesinos con las organizaciones revolucionarias y con las memorias y las vidas populares, estuvieron presentes en las obras de Siqueiros, Charlot, Rivera, Guerrero, Orozco o Leal. Esta característica fue propia de estas latitudes e innegablemente, la oportunidad que tuvieron los mexicanos de pintar enormes superficies fue única. En ese mismo período, en ningún lugar del planeta existió esa posibilidad y los mexicanos supieron aprovecharla. Asimismo, la revolución estética también se volvió una responsabilidad de los muralistas, que lograron combinar un género artístico de reflexión histórica y política con un realismo que era comprensible para todas las clases sociales y que recurría a nuevas técnicas y herramientas para plasmar su mensaje.

Se abría una nueva brecha del arte moderno que salía a las calles y convertía el arte privado en público, abandonando la pintura de caballete y su función comercial. Con el recurso de la línea y el color, Orozco y Siqueiros se volcaron hacia un realismo que criticaba fervorosamente al mundo capitalista. Al mismo tiempo, Rivera se inclinó hacia una representación más abstracta con una composición clásica inspirada en el Renacimiento pero con efectos expresionistas. Los tres mexicanos diferían netamente de las tradiciones constructivistas o futuristas. Del mismo modo se distanciaron también de la estética formalista de las vanguardias soviéticas representada por Tatlin, Rodchenko o El Lissitzky.<sup>6</sup>

Así, Siqueiros, con su estilo lapidario, definía al muralismo en estos términos:

---

<sup>5</sup> Rita Eder, "El muralismo mexicano: modernismo y modernidad", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)*, México, Munal, 1991, p. 72.

<sup>6</sup> Eduardo Subirats, *Arte y revolución en América Latina*, manuscrito del autor, Princeton, 2014, pp. 52- 90

[...] frente al mezquino arte privado de Europa, se levanta el arte público, el arte monumental frente a la deshumanización geometrista y puramente decorativista del arte que se desprende de la Escuela de París, tal movimiento afirma en México un arte figurativo, realista en consecuencia, de intención moderna en muchas de sus expresiones [...].<sup>7</sup>

Durante los últimos años del dictador Porfirio Díaz, la mentalidad mexicana era típicamente colonial, solamente se miraba a Europa y particularmente a París. No hubo signos de rebelión hacia esa capital hasta iniciado el siglo XX donde comenzaron algunos cambios. Los efluvios del impresionismo transmitieron los deseos de abandonar el académico salón y llevaron a los artistas a pintar fuera del taller. En ese sentido, los estudiantes incluido Siqueiros salieron a la calle y se contactaron con el pueblo mexicano, con su idiosincrasia, con la geografía y la arqueología mexicana, con la historia de su arte y la cultura popular y, en consecuencia, dejaron de ser como cita el mismo Siqueiros “bohemios parisinos”.<sup>8</sup>

En el mencionado proceso de la búsqueda de la identidad, el multifacético José Vasconcelos tuvo un papel fundamental en México. Nombrado secretario de Instrucción Pública comenzó un ambicioso proyecto de difusión cultural en todo el país. Entre sus reformas fomentó a infinidad de artistas e intelectuales ideando nuevas fórmulas de expresión artística en un esfuerzo por reconstruir una nación expoliada, humillada y destruida.<sup>9</sup>

Es así como, desde el gobierno, los pintores mexicanos obtuvieron un fuerte apoyo y los enormes muros de decenas de edificios públicos les fueron otorgados para llevar a cabo sus trascendentales obras. En una vorágine extraordinaria de trabajo, en el año 1922, Diego Rivera inauguraba, junto a otros artistas compatriotas e internacionales, el renacimiento del muralismo mexicano con los frescos de la Escuela Nacional Preparatoria y de la adjunta Secretaría de Educación Pública de la ciudad de México.

A la manera del Medioevo los murales cumplieron una función didáctica y asimismo antiguas iglesias coloniales se revistieron de movilizadoras iconografías plasmadas con la técnica del fresco. José Clemente Orozco, Rivera, Siqueiros,

---

<sup>7</sup> Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 383.

<sup>8</sup> David Alfaro Siqueiros, *Art and revolution*, Londres, Lawrence and Wishart, 1975, p. 11.

<sup>9</sup> Sobre este tema Ceclia Belej hace una interesante reflexión sobre el papel jugado por los tres grandes muralistas, en “La conquista en el muralismo mexicano: Representaciones de las matanzas de los indígenas”, en *Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, Vol. 8 (1), Murcia, España, 2014, pp. 249- 262.

Guerrero, Goitia, Charlot y tantos otros fueron cómplices de esta transformación del espacio sagrado colonial, que contribuyó también a resacralizar la función comunicativa del mural.<sup>10</sup>

En definitiva, de los tres grandes se podría sintetizar en Rivera al cronista de la historia de México, narrador de la Revolución mexicana y del industrialismo norteamericano, testimonio pictórico del auge internacional de los fascismos, militarismos y los genocidios industriales del siglo veinte. Orozco en cambio, forjó una profecía negativa de la civilización industrial y occidental a través de tres de sus mitos fundamentales: Quetzalcoatl, Prometeo y Cristo y además definió la pintura como una visión profética de su tiempo histórico, dentro de una tradición expresionista combinada entre Europa y Latinoamérica.<sup>11</sup>

David Alfaro Siqueiros fue un caso aparte. No existió un pintor moderno que llevara el compromiso político del arte en favor de liberación humana como este artista. Este compromiso generó transformaciones e innovaciones en el mensaje pictórico y al mismo tiempo en la técnica aplicada, recurriendo a la experimentación de nuevos materiales y herramientas.

En 1922 creó, junto a otros artistas, el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Mexicanos Revolucionarios.<sup>12</sup> Su activismo militante y su ideología materializada en sus trabajos, le valieron al pintor un constante asedio y luego de pasar meses en la cárcel se exilió, en 1928, a Estados Unidos donde comenzó su etapa de innovación técnica. El recurso del muro como una expresión para las multitudes lo mantuvo, pero ensayó sobre un nuevo soporte constituido de cemento y arena en lugar de la tradicional cal y arena, utilizada en la técnica del fresco. Esta variante exigió una herramienta como la brocha mecánica, que le permitiera cubrir en poco tiempo grandes superficies, ya que el empleo del cemento como base de sus pinturas implicaba un secado aún más rápido que el tradicional revoque. Las composiciones activas, involucrando al espectador como protagonista en movimiento, fue otra de sus revoluciones técnicas además de apelar al cine y la fotografía, durante la elaboración de perspectivas de sus composiciones. Materiales

---

<sup>10</sup> Ida Rodríguez Prampolini “Siqueiros y la revolución”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 56, vol. XIV, México, IIE, UNAM, 1986, pp. 113- 120.

<sup>11</sup> Eduardo Subirats, *Arte y revolución en América Latina*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>12</sup> John Lear, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico El Machete”, *op. cit.*, p.109.

como el silicón o la piroxilina, para los recubrimientos de color, fueron otras de las grandes incorporaciones en las obras de Siqueiros como así también, espacios arquitectónicos de formas intrincadas atrajeron toda su atención. Para el mexicano, lograr transmitir en términos técnicamente modernos la lucha revolucionaria, era su obsesión. Por eso se valió de la reproducción gráfica y de los nuevos productos de la química, de la pistola de aire y los muros de cemento.<sup>13</sup>

### **Siqueiros y su influencia en la Argentina**

Trasladado hacia el hemisferio meridional, el arte mural en Argentina se gestó una década después y David Alfaro Siqueiros, llegado en esa época a estas latitudes, resultó sin duda su mentor.

Todos aquellos ingredientes que venía ensayando en sus pinturas viajaron en su valija. Ya, durante su estadía en Los Ángeles, Siqueiros había experimentado distintos recursos innovadores en esa pesquisa del progreso artístico que perseguía. En los tres murales realizados en esa ciudad, utilizó el aerógrafo para pintar sobre el muro y fue ayudado por un grupo de estudiantes. Estos serían los antecedentes más importantes antes de desembarcar en el cono sur.

A principios de 1933 llegó a Montevideo y, luego de ser invitado por la Asociación *Amigos del Arte* para dar una conferencia en su local de la calle Florida, se mudó a Buenos Aires donde rápidamente se relacionó con artistas e intelectuales vinculados al Partido Comunista. Siqueiros anhelaba un entorno propicio para cultivar y desarrollar sus ideales. Sin embargo, aun cuando en su primera aparición tuvo una amplia repercusión favorable, existían muchos detractores de su causa.<sup>14</sup> Revolucionario por su participación en política pero también por su interés en elaborar una teoría estética y, del mismo modo, por su constante deseo de apoyar innovaciones técnicas y estilísticas, su visita a nuestro país despertó un enorme

---

<sup>13</sup> Ida Rodríguez Prampolini, "Siqueiros y la revolución", *op. cit.*, p. 8.

<sup>14</sup> Siqueiros realizó dos de las tres conferencias previstas por la Asociación de Amigos del Arte. Fueron llevadas a cabo en la agrupación artística Signo que funcionaba en el subsuelo del Hotel Castelar. La tercera de las conferencias fue suspendida debido a la encendida polémica que conmocionó a público y prensa.

interés.<sup>15</sup> Luego de la primera conferencia, Raúl González Tuñón declaraba desde su revista *Contra*: “Un pintor mexicano está provocando animados comentarios con su obra y su palabra. Nada más oportuno que la llegada de ese hombre a nuestra ciudad atrasada, mal informada y mojigata”.<sup>16</sup> La presencia y participación del mexicano en el medio artístico local polarizó opiniones que facilitaron, simultáneamente, el propósito de muchos de sus contemporáneos, que buscaban hacer un “arte para las masas”.<sup>17</sup>

No obstante, la Argentina de aquel momento era todavía demasiado conservadora para recibir a un provocador como Siqueiros. Natalio Botana fue, desde el primer momento, un aliado para el artista mexicano. El periodista, mecenas del pintor y propietario del exitoso diario *Crítica*, además de ampararlo desde su llegada al país, le ofreció los muros de la bodega de su quinta *Los Granados* en Don Torcuato para que pudiera concretar sus aspiraciones. El proyecto de Siqueiros involucraba un arte de propaganda, monumental y público que desplazara a la pintura de caballete. Lamentablemente, dentro del reducido sótano, era imposible materializar sus ambiciones. A pesar de ello, el mexicano congregó a Lino Eneas Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y Enrique Lázaro y lideró el llamado Equipo Poligráfico quienes lograron modelar en la superficie cóncava de aquel subsuelo, esa ilusión visual de figuras enigmáticas y subyugantes, que envuelven y cautivan al espectador y que llamaron *Ejercicio Plástico*.

---

<sup>15</sup> Marcelo Pacheco. “Antonio Berni: Un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano”, en Olivier Debroise (ed.), *Otras Rutas hacia Siqueiros*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Curare, 1996, pp. 227- 247.

<sup>16</sup> Raúl González Tuñón, “David Alfaro Siqueiros y los próximos pasados”, *Contra*, Volumen 1, N° 4, agosto de 1933.

<sup>17</sup> Guillermo Whitelow, Fermín Fèvre, Diana Wechsler, *Spilimbergo*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, p. 61.



Fig. 1. Siqueiros empleando la pistola mecánica



Fig. 2. El Equipo Poligráfico trabajando en *Ejercicio Plástico*



Esta emblemática obra fue un pasaje, un quiebre, un aprendizaje hacia una nueva concepción para la pintura mural y para la plástica. *Ejercicio Plástico* fue una innovación, no sólo en su técnica pictórica y en las herramientas utilizadas, sino también en su composición con una temática completamente ajena a cualquier pintura realizada por Siqueiros. La implementación de nuevos materiales y nuevas formas de ejecución eran parte de sus inquietudes. Por un lado, los nuevos soportes pictóricos de estructura cementicia exigían abandonar las técnicas tradicionales del fresco, en dónde las paredes son a base de cal y los pigmentos al agua se fijan por carbonatación del hidrato de calcio. Por otra parte, la necesidad de cubrir grandes espacios en poco tiempo imponía nuevos métodos. De este modo, el Equipo Poligráfico se valió tanto de pinturas industriales para suplir los colores al agua como de la brocha mecánica para reemplazar al pincel adaptándose, de esta manera, a las nuevas realidades pictóricas.



Fig. 3. *Ejercicio Plástico* en el sótano de la quinta *Los Granados*

Con un nuevo lenguaje imbuido de una conciencia social que se expresaba en un cambio estético, y que no era ajeno a la transformación iniciada durante la revolución artística europea del siglo XIX, Siqueiros se encontraba más cerca del Futurismo italiano que del arte popular mexicano y precolombino que pregonaba en su manifiesto de 1922. Influido por las ideas de movimiento desarrolladas por el pintor Umberto Boccioni y por el cineasta Sergei Eisenstein, el Equipo Poligráfico trabajó denodadamente hasta obtener el objetivo deseado. A la manera de un ninfeo<sup>18</sup> el mexicano definió *Ejercicio Plástico* como a una obra pictórica monumental sobre un moderno fresco de cemento. Aun cuando la temática del mural carecía de todo contenido político o social, presente en toda otra pintura atribuida a Siqueiros, la composición inusitada de personajes oníricos nadando en la “caja plástica” resaltó el carácter revolucionario característico del pintor.<sup>19</sup>

Cabe destacar que el emblemático mural fue realizado en un edificio del arquitecto Jorge Kalnay, en un espacio aéreo de 90 metros cúbicos, sobre una forma semicilíndrica y que tanto las herramientas, como los materiales y procesos fueron completamente innovadores. El Equipo se valió de la ayuda de dispositivos mecánicos, como la cámara fotográfica en lugar de los bosquejos a lápiz, el aerógrafo reemplazando al pincel y distintos elementos fuera de los tradicionales, como reglas flexibles y plantillas de metal. Por otro lado, los artistas emplearon cemento previamente coloreado para la elaboración del piso y utilizaron luz artificial como complemento escénico. Para todos sus integrantes la tarea conjunta les permitió encontrar el método perfecto de aprendizaje. Cada uno aportó su experiencia personal y de ese modo se enriqueció creativamente todo el grupo. El mexicano afirmaba también que esta cautivante pieza, era además una obra dinámica porque se desplegaba sobre la totalidad espacial de la estructura arquitectónica y porque el espectador se integraba de manera activa dentro del recinto. Según todo el equipo la obra fue el resultado de un plan de estudio ensayando una nueva concepción de la pintura mural.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Véase José Emilio Burucúa, “Propuesta de hipótesis iconográficas para desanudar el enigma de los significados de *Ejercicio Plástico*”, en Néstor Barrio et al., *Ejercicio Plástico: la reinención del muralismo*, Buenos Aires, UNSAM edita, 2014, p. 30.

<sup>19</sup> De ese modo, “caja plástica”, también la nombra Siqueiros en sus escritos. Véase David Alfaro Siqueiros, *Art and revolution, op. cit.*, p. 40.

<sup>20</sup> David Alfaro Siqueiros, *Art and revolution, op cit.*, pp. 38- 44.

Este esfuerzo colectivo fue, como su nombre lo indica, un ejercicio, una práctica estética, plástica y dinámica, llevada a cabo por artistas con convicciones revolucionarias tanto técnicas como ideológicas. Es así como luego de un arduo trabajo, utilizando perspectivas múltiples, ayudados por la proyección de imágenes y cubriendo bóveda, paredes y piso, se concretó *Ejercicio Plástico* a fines de 1933.

### **La recuperación de *Ejercicio Plástico***

Una vez finalizada la obra, Siqueiros dejó la Argentina, el grupo se desmembró y la quinta de Botana padeció distintos derroteros. En la década del noventa un grupo inversor compró la propiedad, casi en ruinas, y decidió seccionar el mural para posibilitar su extracción.<sup>21</sup> Un problema judicial interrumpió el proceso y las cinco desmembradas piezas, que conformaban *Ejercicio Plástico*, quedaron almacenadas dentro de viejos contenedores metálicos arrumbados en un depósito a la intemperie.

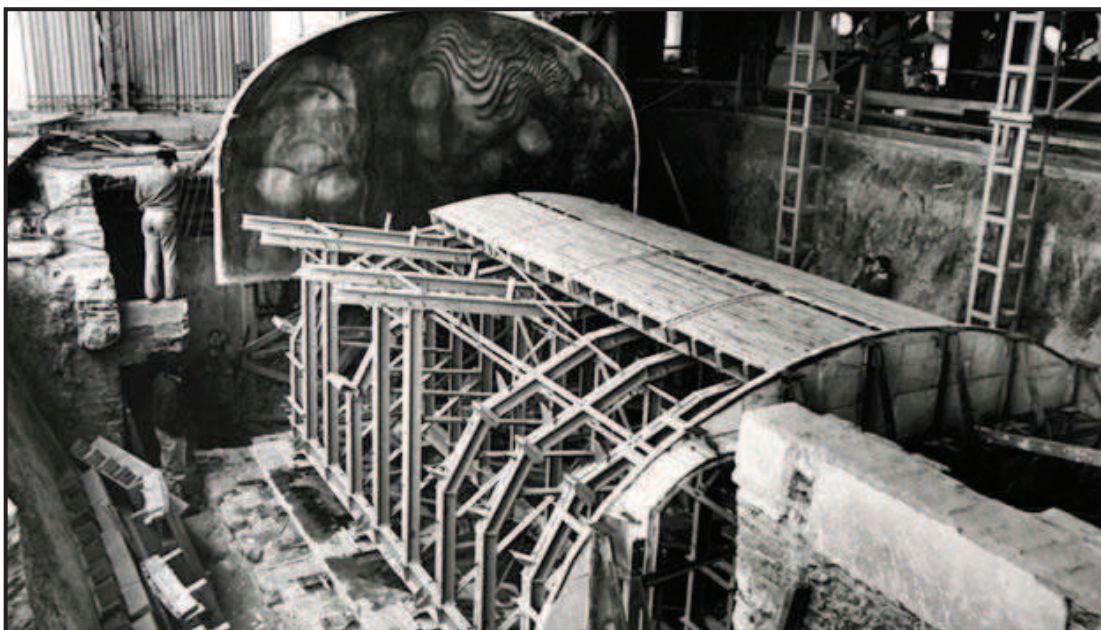


Fig. 4. *Ejercicio Plástico* en la década del noventa durante la extracción

---

<sup>21</sup> Sobre este tema véase Héctor Mendizábal, Daniel Schávelzon, *Ejercicio Plástico. El Mural de Siqueiros en la Argentina*, El Ateneo, Buenos Aires, 2003.

En el año 2008 un convenio entre el gobierno argentino y mexicano destrabó el conflicto y facilitó su recuperación.<sup>22</sup> En un proyecto de envergadura internacional la UNSAM, con su centro de restauración TAREA, se hizo cargo de su recuperación. Durante dos años, la emblemática pieza fue investigada, intervenida y restaurada, dando lugar a una reciente publicación del grupo responsable de las tareas, que da cuenta de todo el proceso.<sup>23</sup>

Es importante remarcar que a lo largo de los veinte años que las desmembradas piezas del mural se mantuvieron almacenadas, las condiciones de guarda no fueron las más convenientes para una obra de arte. Notablemente, en la etapa del diagnóstico, el deterioro relevado era similar al registrado en el momento de su extracción dos décadas antes. Probablemente, la clave del buen estado radicaba en la técnica de ejecución, pero existía muy poca bibliografía de cómo había sido pintado. El libro escrito por el mismo Siqueiros en los años 50, *Como se pinta un mural*, era el único escueto testimonio. Aunque como ya es sabido, las fuentes escritas no siempre proveen un evidente acceso a las técnicas pictóricas y, en este caso, faltaban precisiones y detalles sobre la metodología empleada en el famoso mural. Asimismo, una manera de conocer cabalmente *Ejercicio Plástico* fue reproducir, en pequeños murales, las distintas posibilidades que se barajaban sobre la técnica de ejecución elegida por el Equipo Poligráfico, para luego comparar y contrastar las muestras de estos modelos con los resultados obtenidos de aquellas extraídas de *Ejercicio Plástico*.<sup>24</sup>

A través de distintas técnicas analíticas se comprobó la presencia de carbonato de calcio en la capa pictórica de *Ejercicio Plástico*, esto indicaría que los colores fueron aplicados sobre un muro todavía fresco. En cuanto al ligante, si bien resultó compleja la identificación del empleo de silicato, los resultados obtenidos mediante espectroscopia infrarroja sobre las muestras de *Ejercicio Plástico* se asemejaban a aquellos adquiridos sobre la probeta donde los pigmentos aglutinados en silicato de etilo se habían aplicado sobre el mortero fresco, concluyendo entonces

---

<sup>22</sup> La relevancia de esta noticia fue publicada en diferentes diarios nacionales con apariciones periódicas sobre las sucesivas etapas de la restauración, la inauguración, la visita del presidente mexicano.

<sup>23</sup> Néstor Barrio, Diana Wechsler, *Ejercicio Plástico: la reinención del muralismo*, Buenos Aires, UNSAM edita, 2014.

<sup>24</sup> Damasia Gallegos, “Reproducción de morteros y técnica pictórica de *Ejercicio Plástico*”, en Barrio et. al., *Ejercicio Plástico: la reinención del muralismo*, Buenos Aires, UNSAM edita, 2014, p. 157-164.

que la técnica pictórica de esta obra sería un silicato al fresco.<sup>25</sup> Subsisten aún demasiadas incógnitas por develar. Efectivamente, este mural no fue para Siqueiros una revolución en el aspecto ideológico. Su lucha política se manifestaba en las calles a través de pinturas monumentales a la vista de todos. Sin embargo, *Ejercicio Plástico* constituyó una revolución desde el punto de vista de la temática desarrollada, la técnica pictórica y la materialidad. Las pruebas logradas confirman que el grupo, liderado por Siqueiros, se valió de recursos tradicionales, -la técnica del fresco- fusionados con innovaciones tecnológicas tales como la pistola de aire, los colores industriales y el soporte cementicio.

Indudablemente, las técnicas de ejecución en una pintura mural actúan como uno de los parámetros fundamentales que condicionan su conservación e incluyen tanto los materiales empleados como el método de aplicación. En el caso de *Ejercicio Plástico* ambas variables jugaron un papel decisivo en su preservación.



Fig. 5. *Ejercicio Plástico* después de la restauración en 2010

---

<sup>25</sup> Fernando Marte, Marcela Cedrola, “Caracterización físico-química de los materiales utilizados en la obra mural *Ejercicio Plástico*”, en Barrio et. al., *Ejercicio Plástico: la reinención del muralismo*, Buenos Aires, UNSAM edita, 2014, pp. 55- 73.

Y, aún con las condiciones ambientales adversas a las que estuvo sometido el mural, el estado de conservación de la pintura se mantuvo sin mayores deterioros, a lo largo de los veinte años que estuvo en la intemperie.<sup>26</sup>

### Orígenes del *Bon Marché* argentino

A fines del siglo XVIII, en la ciudad de Londres, surgieron los suntuosos palacios con galerías de tiendas para comprar. La primera de ellas, que sobrevive hasta nuestros días, fue la Royal Opera Arcade construida por M. Novosielsky en 1790. Sin embargo, la Galería de Orleans de París, proyectada por Fontaine y construida hacia 1829, fue el prototipo de construcción vidriada que sirvió de modelo para los comercios de este estilo y que se difundieron por los grandes centros europeos. Así se reflejó en el edificio de la Galería Vittorio Emanuele en Milán (1867) de G. Mengoni o la Galería Príncipe en Nápoles, hasta llegar al monumental *Le Bon Marché* de París.<sup>27</sup>



Fig. 6. Postal de *Les Grandes Magazines, Au Bon Marché*

<sup>26</sup> Fernando Marte, Damasia Gallegos, “Argentinean Murals: Conservation and Characterization of Pictorial Techniques”, en Antonio Sgamellotti et al., *Science and Art. The painted surface*, Londres, The Royal Society of Chemistry, 2014, pp. 446- 461.

<sup>27</sup> Véase “Las Galerías Pacífico, Proyecto y realización. Arquitectos Aslán y Ezcurra”, en *Revista de Arquitectura*, XXXIII, n.325, Buenos Aires, enero 1948, pp.13-32.

La capital francesa, con una clase media emergente sumada a la alta burguesía, estaba preparada para recibir este colosal establecimiento. Aristide Boucicaut compró el negocio existente, fundado por los hermanos Videau, y en 1869 se dispuso a transformarlo. El éxito de ventas le permitió encontrar financiación y construir un edificio de 50.000 metros cuadrados con un diseño de Gustave Eiffel y Louis Auguste Boileau. El inmueble ostentaba varias alturas y una gran cúpula de metal y vidrio y se consolidó como el primero de los “Grandes Almacenes” o *Bazaars*, con la venta de variados objetos en un mismo lugar.<sup>28</sup>

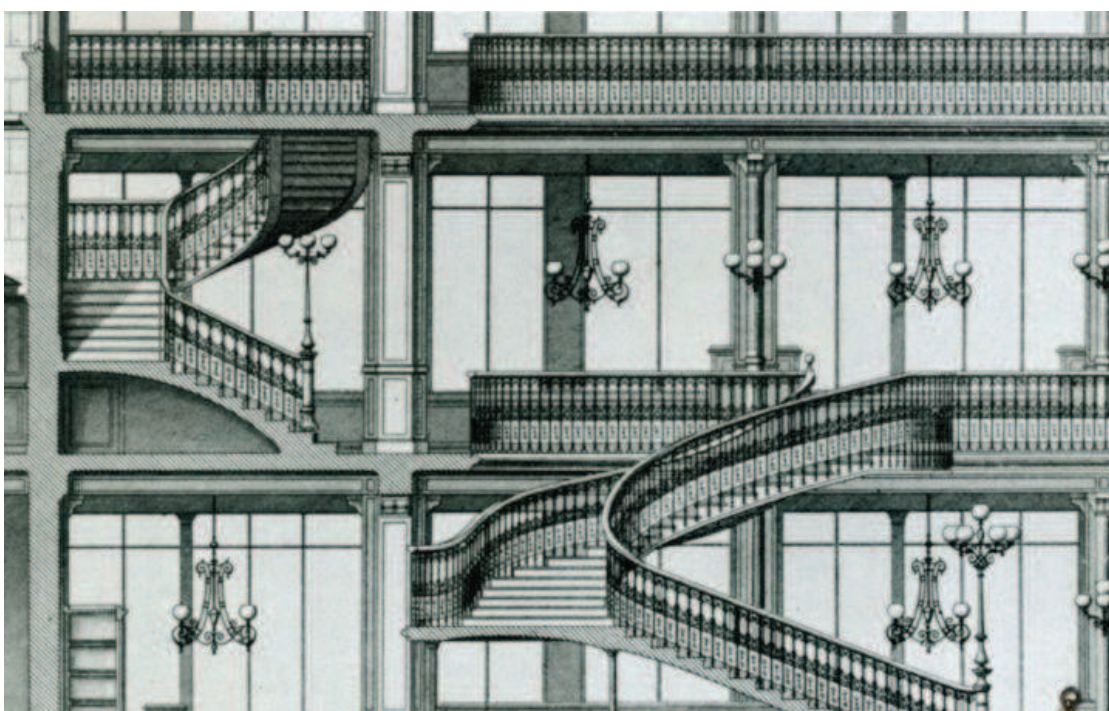


Fig. 7. Diseño del interior de *Le Bon Marché* de Paris

Del mismo modo cruzando el Atlántico, la gran aldea sudamericana contaba ya, en el siglo XIX, con los clásicos paseos de compras en las antiguas recovas, tanto de Leandro N. Alem como de Plaza Once. Al igual que otras ciudades del mundo, Buenos Aires miraba a la “ciudad luz” como modelo para su edificación y tan a su imagen se fue construyendo, que llegó a recibir el mote de la “Paris Sudamericana”. Por su parte, la calle Florida se consolidó como el paseo preferido para los porteños,

---

<sup>28</sup> Diana Fernández, “Los grandes almacenes: Le Bon Marché”, en *Vestuario Escénico. Diseño. Historia y Teoría del Traje y la Moda. Cine. Teatro*, Marzo 2014.

que recorrían el elegante pasaje, deleitándose con las lujosas vidrieras donde se exhibían prendas y objetos que marcaban tendencias.

Con el proyecto de llevar a cabo en ese lugar un negocio, de envergadura semejante a las grandes tiendas de París, Francisco Seeber y Emilio Bunge compraron la manzana comprendida entre las calles San Martín, Viamonte, Florida y Córdoba. El plan involucraba un ambicioso centro comercial. Con este motivo los empresarios buscaron la participación del *Bon Marché* francés y hacia 1889 comenzó la construcción a cargo del arquitecto M. André, el italiano Raúl Levacher y la participación del ingeniero argentino Emilio Agrelo. Lamentablemente la crisis económica finisecular jugó en contra de tan ominosa faena. Los financistas franceses, aún cuando fueron condenados judicialmente y debieron pagar una indemnización, se retiraron de la operación. No obstante, a pesar de los inconvenientes monetarios, los cuatro cuerpos proyectados separados por calles vidriadas, pudieron concluirse respondiendo exactamente al modelo de la galería de



Fig. 8. Galerías Pacífico en 1889



Orleans de París.<sup>29</sup> En cambio, la estructura metálica<sup>30</sup> de la cúpula de cristal nunca llegó a terminarse y el destino inicial, de gran tienda comercial, quedó postergado medio siglo.<sup>31</sup>

Pese a todo, el vínculo del *Bon Marché* argentino con el arte se estableció desde sus inicios. A fines del siglo XIX en Buenos Aires, la actividad artística era agitada. *El Ateneo*, una agrupación de pintores, escritores y músicos creada en 1892, organizaba conciertos, talleres literarios, conferencias y exposiciones de pintura. Es así como los Salones del Ateneo de 1895 y 1896 se organizaron en el *Bon Marché* y en diciembre de ese último año fue inaugurada, en este mismo lugar, la primera sede del Museo Nacional de Bellas Artes.<sup>32</sup> Allí funcionó hasta 1909 cuando el Ferrocarril *Buenos Aires al Pacífico* compró buena parte del complejo e instaló sus oficinas.

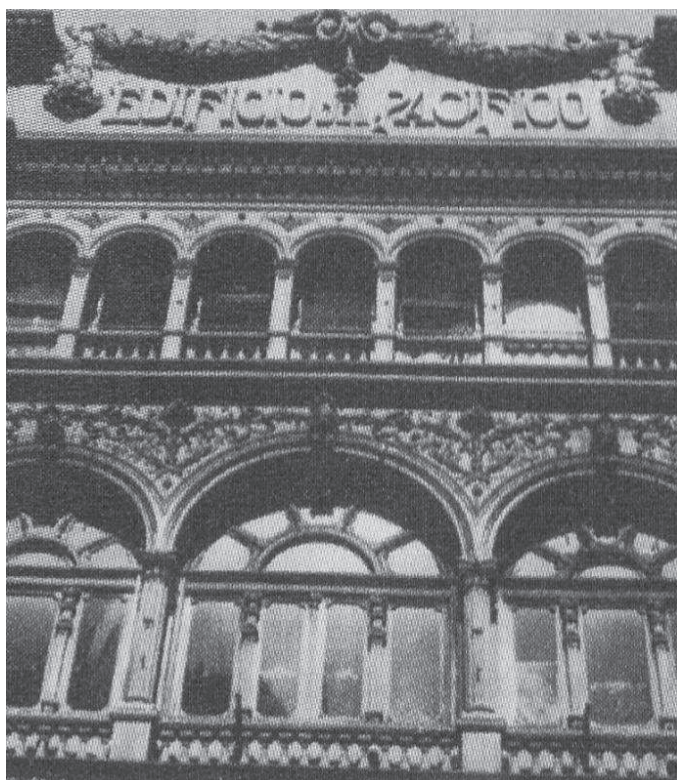


Fig. 9. Las Galerías Pacífico en la década del diez

---

<sup>29</sup> María Rosa Gamondes, Marcelo Magadán, “Galerías Pacífico: Azarosa historia”, en *Galerías Pacífico Magazine*, Buenos Aires, s/f, pp. 6-11.

<sup>30</sup> Hacia 1910 se desarmó la estructura y luego fue enviada a Europa debido a la gran demanda de acero generada por el inicio de la Primera Guerra Mundial.

<sup>31</sup> No obstante, comenzado el siglo XX se concretaron los proyectos de tiendas comerciales de la Galería Güemes (Gianotti, 1915) y del pasaje Barolo (Palanti 1923).

<sup>32</sup> Véase Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Hacia 1945 esta misma empresa encargó las reformas al estudio de arquitectos Aslán y Ezcurra, para construir locales comerciales dando frente a las cuatro calles interiores y al mismo tiempo, con salidas en los cuatro lados de la manzana. Parte de las modificaciones incluyó techar los pasajes vidriados con bóvedas de hormigón. Con todo, el verdadero desafío arquitectónico fue la resolución del espacio central. Se construyó entonces, una cúpula de grandes dimensiones, también de hormigón armado, dejando en el centro una lumbre de vidrio para iluminar el recinto. Una vez terminadas las refacciones se reinauguró el edificio con noventa y dos locales – desde joyerías hasta tiendas de ropa- y una marquesina en la entrada principal donde se podía ver un cartel que rezaba “Galerías Pacífico”. Desde aquel momento, el espacio tomó ese nombre y recuperó, al mismo tiempo, la función para la cual el *Bon Marché* argentino había sido creado.<sup>33</sup>



Fig. 10. Las Galerías Pacífico en 1945

<sup>33</sup> Cecilia Belej, Roberto Casaza, *Galerías Pacífico. Un lugar único en Buenos Aires*, Buenos Aires, Bifronte, 2007, pp. 13-59.

Véase también Jorge Francisco Liernur, Fernando Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obra, biografías, instituciones, ciudades*, Buenos Aires, AGEA, 2004.

## El Taller de Arte Mural

En 1933, los integrantes del Equipo Poligráfico se habían congregado, no solo por los intereses artísticos sino también, por la afinidad política que compartían. Indudablemente Siqueiros, en mayor o menor medida, hizo mella en muchos movimientos de vanguardia de los años cuarenta y cincuenta<sup>34</sup> y naturalmente esa convocatoria sentó las bases y generó los cimientos para que una década después, volvieran a reunirse varios de aquellos pintores.

Es interesante remarcar que durante los once años que transcurrieron hasta la formación del Taller de Arte Mural (TAM), en 1944, cada uno de los artistas participantes, fue forjando su carrera tanto de manera individual como grupal.<sup>35</sup>

Sin duda, dentro del grupo TAM, Lino Enea Spilimbergo era el más experimentado y polifacético de los artistas. Egresado en 1917 de la Academia Nacional de Bellas Artes con el título de Profesor Nacional de Dibujo y luego de obtener algunos premios, emprendió su viaje de perfeccionamiento a Europa a mediados de la década del veinte. Su gira comenzó en Italia y más tarde se trasladó a la capital francesa participando del Grupo de París, junto a varios de los artistas latinoamericanos que realizaban el mismo itinerario, como parte de su formación. Spilimbergo tomó clase con el francés André Lothe y de vuelta en la Argentina la impronta metafísica, importada del viejo continente, se evidenciaba en la composición de sus pinturas.<sup>36</sup>

Spilimbergo fue además un activista comprometido y en 1933, movilizado por la encendida polémica generada por Siqueiros entre “arte puro” y “arte de propaganda”, fundó el Sindicato de Artistas Plásticos conjuntamente con Antonio Sibellino y Luis Falcini. Aun cuando para su tiempo se lo considera un artista moderno, lo arcaico y lo original conviven en su obra. En sus pinturas subsisten personajes de actitud hermética, hieráticos, pero al mismo tiempo con una enorme expresividad.<sup>37</sup> Este pintor se caracterizó por exaltar las formas con líneas curvas y

---

<sup>34</sup> Edward J. Sullivan, *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Sevilla, Museum of Modern Art, 1992, pp. 70-72.

<sup>35</sup> Véase sobre el TAM, Cecilia Belej, *Muralismo y proyecto moderno en Argentina. Entre las décadas de 1930 y 1950*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. UBA, 2012, pp.112-128.

<sup>36</sup> María Elena Babino, *El grupo de París*, Buenos Aires, Centro virtual de arte argentino, 2010, pp. 139- 140.

<sup>37</sup> Guillermo Whitelow, *Spilimbergo*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, p. 12.

fue un genuino representante del arte social, pero sin descuidar el oficio con un trazo preciso y delicado en sus composiciones. Su mensaje nunca se desprende de la calidad artística. Es remarcable asimismo su vocación pedagógica que se reflejó en gran parte de su vida como un dedicado maestro, enseñando tanto en Buenos Aires como en el interior del país. Para Wechsler, Spilimbergo escondía desde siempre una inclinación monumental que se afirmó en su viaje a Europa como una vocación muralista con una doble dimensión de producción artística y formación de artistas.<sup>38</sup>

Por su parte, la experiencia europea de recorrer museos, asistir a talleres renombrados de la época o academias libres, se volvió una aventura ineludible para los argentinos de la primera posguerra. Las becas del gobierno y los premios obtenidos en Salones facilitaban el flujo de estudiantes a la ciudad universitaria parisina, que ofrecía una oferta ilimitada de oportunidades. Antonio Berni hizo lo propio en 1925. Nucleados en el barrio de Montparnasse los artistas del grupo de París concurrían a distintas escuelas y se reunían en los característicos cafés a discutir sobre las vanguardias y sobre el retorno al orden –concepto muy en boga luego de la Gran Guerra.

Durante esta estadía en la capital francesa, Berni se acercó a la pintura metafísica y al surrealismo y paralelamente se involucró con las ideas de arte comprometido con la realidad política y social. Este vínculo lo seguiría manteniendo a lo largo de su trayectoria y fue un punto neurálgico de conexión con Siqueiros mientras ejecutaron *Ejercicio Plástico*. A partir de ese contacto, el rosarino tomó el concepto de mural, que tanto divulgaba el mexicano, como arte de proyección comunitaria. Sin embargo para Berni, la falta de un programa cultural y la ausencia de un clima revolucionario en nuestro país, condenaba al arte mural a una actividad ociosa e indiferente. No existía en la Argentina un proyecto de cubrir los muros y limitaba al artista a conseguir su propio espacio. Es por ello que este pintor se dedicó a plasmar sus preocupaciones sobre grandes lienzos, prescindiendo de conseguir un comitente interesado en su causa. Fueron frecuentes entre sus telas, composiciones de gran tamaño que trataban a enorme escala los conflictos de las clases populares como *Manifestación* (1934), *Desocupados* (1934) y *Chacareros* (1936).<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Diana Wechsler, *Spilimbergo, op. cit.*, p. 49.

<sup>39</sup> Véase sobre este tema, Diana Wechsler “Melancolía, Presagio, Perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal”, en *Territorios del diálogo*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, pp.

Con todo, tanto Spilimbergo como Berni serán identificados como “la vanguardia del 30” por autores como Martha Nanni, quien los involucra dentro de aquellos que influyeron decisivamente en las generaciones siguientes con una actitud ante el arte, que implicaba un compromiso de vida.<sup>40</sup> Berni fue el abanderado del realismo social, que combinaba una refundición de tendencias y técnicas modernistas, para transmitir un arte comprometido social y políticamente y asimismo, se manifestaba como el arte nuevo. Fue en esa época cuando, en su Rosario natal, articuló una estrategia estética y política con un grupo de jóvenes que devino después en la Mutualidad Popular de Estudiantes y Artistas Plásticos.<sup>41</sup> Es imprescindible destacar que todos los integrantes del TAM desarrollaron su carrera artística con una fuerte impronta social y política y que, al mismo tiempo, se involucraron de manera activa en agrupaciones que animaban estos ideales. Siqueiros, durante su estadía, había fomentado esta modalidad de reunirse en movimientos que compartieran las mismas inquietudes. Promovía además la elaboración de documentos como el manifiesto “Ejercicio Plástico”, que escribió junto a todo el equipo, donde puntualizaban el trabajo realizado y la experiencia vivida como una práctica experimental, que permitiría un nuevo arte público local.

La venida del mexicano significó una revolución en todo sentido y para Juan Carlos Castagnino generó entre otras cosas el renacer de “un arte público y monumental pero también con los atributos de arte de vanguardia, de lenguaje rotundo, una solución americana en nuestra problemática plástica expresiva”.<sup>42</sup> Castagnino, que se había trasladado de Mar del Plata a Buenos Aires para estudiar arquitectura, ingresó en 1928 al Partido Comunista y fue perseguido por esta razón en los primeros años de la década del treinta. Tanto el apoyo a la república española como la oposición al fascismo congregó a intelectuales y artistas quienes, en 1935, fundaron la Agrupación de Intelectuales, Periodistas y Escritores en Buenos Aires,

---

28-33. La obra *Chacareros* fue restaurada en el Centro TAREA en 2005 corroborando el carácter de mural portátil a través del marco compuesto de una varilla plana de madera que mantenía el color que hubiera en la pared sobre la cual estaba colgado para lograr incorporarse al muro sin la interrupción del clásico marco que delimita los contornos.

<sup>40</sup> Martha Nanni, “Marco histórico”, en Levinas Gabriel (ed.), *Arte argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Arte Múltiple, 1979, pp. 7-8.

<sup>41</sup> Guillermo Fantoni, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos épocas*. Rosario, Beatriz Viterbo Ediciones, UNR, 2014. p.11.

<sup>42</sup> “Homenaje por la libertad de Siqueiros” Conferencia dictada por Juan Carlos Castagnino en *David Alfaro Siqueiros, Exposición Homenaje*, SAAP, Buenos Aires, julio 1962.

(AIAPE) en la cual Castagnino formó parte de la comisión directiva. En el '39 hizo su viaje a Europa haciendo el mismo recorrido que sus antecesores, pero el inicio de la guerra lo devolvió prematuramente a nuestras latitudes.<sup>43</sup> A su vuelta recorrió el norte argentino plasmando distintas imágenes, que luego proliferarían en sus obras. Recibido de arquitecto en 1941 comenzó una tarea fuerte en lo que se refiere a pintura mural, hasta la fundación del Taller de Arte Mural, en septiembre de 1944, con la publicación de su respectivo manifiesto. El TAM buscaba según Castagnino: “un arte de acción, que superara el divorcio entre la pintura y los públicos, dando paso a un sentido artesanal del realizador, afrontando el encargo de una obra para la colectividad, con una ruptura ante los criterios y normas de los convencionalismos de un arte para minorías. Por eso queríamos ir más allá de la obra de caballete, sin negar empero su continuidad y su razón de ser”.<sup>44</sup>

El caso de Demetrio Urruchúa fue diferente al resto del equipo con respecto a su formación. Considerado un autodidacta, comenzó desde su infancia con una fuerte inclinación hacia las artes visuales, pero no tuvo una formación académica. No obstante, su gran vocación fue la enseñanza y fueron numerosos los discípulos que asistieron a su taller de la calle Carlos Calvo y que llegaron a ser grandes artistas como Carlos Gorriarena. Combinaba en sus clases la participación de personalidades del ambiente cultural entre los que se encontraban escritores de la talla de Ernesto Sábato. Urruchúa fue un pintor netamente social que no solo reflejó este carácter en sus obras, sino que se dedicó a colaborar desinteresadamente con numerosas instituciones de bien público como hospitales, bibliotecas y museos.<sup>45</sup>

En la Universidad de Mujeres de Montevideo llevó a cabo, en 1939, una serie importantísima de murales. Posteriormente, junto a Berni y Castagnino, pintaron en 1943 los muros de la Sociedad Hebraica Argentina siendo, esta última manifestación, el antecedente directo del TAM y de su monumental obra en las Galerías Pacífico.

Urruchúa, como sus compañeros, usó el arte como un medio para luchar contra la injusticia, las dictaduras y contra el horror de la guerra y así se reflejó en las

---

<sup>43</sup> Clelia Taricco, *Castagnino. Humanismo, Poesía y Representación, un recorrido por la obra de Juan Carlos Castagnino*, Buenos Aires, Franz Viegner, 2008.

<sup>44</sup> Anotaciones del artista, Cuaderno, Bs. As., sin fecha. Archivo J.C.C., en *Castagnino, op. cit.*, p. 23. Véase también Martha Nanni, *Castagnino, otra mirada*, Buenos Aires, Fundación Banco Ciudad, Centro Cultural Recoleta, 2001.

<sup>45</sup> Mónica Corrales, Pascual Lencina Pujol, *Demetrio Urruchúa, La pintura de un maestro*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007.

pinturas que realizó sobre la Guerra Civil Española, el gueto de Varsovia o la masacre de Argelia.

Para concluir, de los cinco integrantes del TAM, el único extranjero del grupo fue el español Manuel Colmeiro. Vivió en la Argentina en la primera década del siglo y luego de algunos años de ausencia volvió, en 1936, para exiliarse en Buenos Aires, debido a la Guerra Civil Española. En su primera estadía, había conocido a varios artistas forjando una profunda amistad con Demetrio Urruchúa con quien compartió talleres, además de un breve paso por la Academia Nacional. Oriundo de Silleda en Galicia, Colmeiro se dedicó a estudiar el arte tanto en el plano práctico como teórico. Ya en España había vivido la experiencia de la abstracción, sin embargo hizo su carrera haciendo énfasis en la pintura figurativa. Desde sus inicios se esforzó por representar al hombre apelando a formas arcaicas y primitivas. Del mismo modo, fue un ferviente adepto del movimiento renovador gallego “Los nuevos”, que se caracterizó por su proximidad con las clases populares y las tradiciones del arte de Galicia con un lenguaje plástico moderno, afín a las vanguardias de la época.

También, al igual que los otros integrantes del TAM, Colmeiro participó de los distintos movimientos que se formaron en aquella época como la AIAPE, que luchaba contra el fascismo buscando estrategias que hicieran frente a los gobiernos de facto imperantes, en esas primeras décadas del siglo XX.<sup>46</sup>

El TAM comenzó una nueva era donde el planteo sobre la función social del arte se colocaba sobre el tapete. Paralelamente, también fueron relevantes la dimensión pedagógica de la pintura, las conexiones entre la política y la estética, el empleo de materiales innovadores que transmitieran un nuevo mensaje visual, la irrupción del arte en el ámbito público y la búsqueda por lo experimental y alternativo. Todas estas inquietudes se habían gestado durante la experiencia vivida en *Ejercicio Plástico* y volvían al ruedo con ánimos nuevos.<sup>47</sup> No es llamativo entonces que la experiencia vivida por los artistas, que integraron aquel Equipo Poligráfico durante la ejecución de *Ejercicio Plástico*, dejara una fuerte impronta. Fue así como en 1944, Antonio Berni, Lino E. Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino

---

<sup>46</sup> María Elena Babino, “Manuel Colmeiro en Buenos Aires y su participación en los murales de Las Galerías Pacífico”, en *Quintana* n. 5, Santiago de Compostela, 2006, pp. 161-172.

<sup>47</sup> María Elena Babino, *Ibid.*, p.165.

volvieron a reunirse y, junto a Manuel Colmeiro y Demetrio Urruchúa, formaron este nuevo grupo llamado Taller de Arte Mural (TAM).

### **Los murales de las Galerías Pacífico**

Dos años después de gestado este elenco, con opiniones renovadoras sobre la plástica en nuestro país, la cúpula de las Galerías Pacífico resultó el escenario ideal para concretar sus aspiraciones.<sup>48</sup> La remodelación de la cubierta de hormigón armado del estudio Aslán y Ezcurra,<sup>49</sup> tuvo su gran desenlace con la propuesta de decorar la cúpula y los accesos del edificio con pinturas murales. Sin duda era un acontecimiento único para la ciudad y que, al mismo tiempo, generaba las habituales opiniones encontradas. La crítica en los medios hablaba de “elegantes, progresistas y modernas galerías comerciales”<sup>50</sup> y simultáneamente, Ramón Gómez de la Serna tildaba el renovado palacete como “un microcosmos o museo del lujo y la bagatela”.<sup>51</sup>

A pesar de estos comentarios, el trabajo del TAM fue indiscutiblemente sobresaliente y representó el comienzo de una nueva forma de expresión que además, exigió un gran desafío técnico. Los cinco artistas intercambiaron y discutieron ideas que recogió Urruchúa en sus *Memorias* y que también Berni recordaba:

Sobre este esquema de líneas cruzadas, se trazó y acentuó una gruesa línea de fuerza ondulatoria que recorría horizontalmente la totalidad de la superficie y sirvió para unir formalmente los diversos temas desarrollados por los artistas.<sup>52</sup>

La prueba a la que se enfrentaban los cinco integrantes del TAM implicaba una superficie que superaba los cuatrocientos cincuenta metros cuadrados seccionados en doce porciones cóncavas, además de los cuatro arcos de acceso al enorme palacete. Para todo el equipo, desde su gestación, el desarrollo de la pintura mural en la Argentina había sido una constante preocupación, e indudablemente el *Bon Marché*

---

<sup>48</sup> Sobre las Galerías Pacífico y la labor del TAM véase Cecilia Belej, *Muralismo y proyecto moderno en Argentina. Entre las décadas de 1930 y 1950*, op. cit. pp. 267-282.

<sup>49</sup> María Rosa Gamondes, Marcelo Magadán. “Galerías Pacífico: Azarosa historia”, op. cit., p. 6.

<sup>50</sup> Véase Talía Bermejo. “Las Galerías Pacífico en la prensa”, en *Spilimbergo*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pp. 210- 213.

<sup>51</sup> María Elena Babino recoge las distintas opiniones en “Manuel Colmeiro en Buenos Aires y su participación en los murales de Las Galerías Pacífico”, op. cit., p.166.

<sup>52</sup> Antonio Berni, “Nuestro Arte muralista”, en Julio Imbert et al., *Murales de Buenos Aires. Galería Pacífico*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1981, p.2.



otorgaba el espacio ideal para llevar a cabo los famosos murales. Con la ayuda de maquetas, reglas flexibles y dividiendo el volumen geoméricamente, el grupo TAM planeó y diseñó el boceto, que plasmarían sobre la intrincada arquitectura que conformaba tanto la cubierta de las Galerías como las cuatro lunetas ubicadas en las distintas entradas al recinto. Cada uno ocupó una extensión y, de ese modo, surgieron *El amor* de Berni, *La vida doméstica* de Castagnino, *La pareja humana* de Colmeiro, *El dominio de las fuerzas naturales* de Spilimbergo y *La fraternidad* de Urruchúa.<sup>53</sup> Este último, en su libro *Memorias de un pintor*, recordaba las continuas reuniones del grupo en su taller de la calle Carlos Calvo, donde discutían el proyecto sobre una maqueta de yeso suspendida del techo.



Fig. 11. Galerías Pacífico en 1945, durante la remodelación del edificio

En algunos pasajes del escrito, el pintor evocaba el entusiasmo de todos y los desvelos por el reto que representaba. La topografía curva del techo podía deformar

---

<sup>53</sup> Diana Wechsler. “El Taller de Arte Mural y las Galerías Pacífico”, en *Spilimbergo, op. cit.*, pp. 206-209.

las proporciones y eso intimidaba, sobre todo, a quienes no habían participado en *Ejercicio Plástico*.<sup>54</sup> Por su parte, Castagnino, en una carta a su mujer, escribía:

La tarea en la cúpula de la Galería Pacífico es bravísima, sobre todo llevar los calcos con espúlvoro (sic), hubo que hacer varios ensayos hasta dar con el método: tuvimos que hacer bastidores de madera flexible para fijar el transparente sobre la superficie y entre cinco o seis sostener el armatoste mientras uno calca. Luego la deformación es tan grande que no se aprecia nada desde el andamio, de tal manera que aunque ya tenemos adelantado el dibujo de contorno de figuras habrá que desarmar el andamiaje, que es enorme, para poder ver cómo vamos. Por suerte el arquitecto Aslán es muy comprensivo y se da cuenta que nos llevará más de los dos meses que pensábamos primeramente.<sup>55</sup>



Fig. 12. Una vez finalizado el trabajo del TAM

Tanto en la Galerías Pacífico como en la quinta de Botana la labor en equipo fue primordial. No obstante, en esta oportunidad cada artista del TAM mantuvo su individualidad. Cada uno tuvo su propio espacio y estilo y la unidad se buscó a partir de la tonalidad cromática. Las nervaduras arquitectónicas marcaron los límites de cada obra, pero en sus pinturas todos coincidían en perseguir el realismo monumental exaltando las virtudes humanas y las fuerzas de la naturaleza, a través de una uniforme sintonía de luz, color, líneas y espacios. Los personajes y narraciones

<sup>54</sup> Demetrio Urruchúa. *Memorias de un pintor*. Buenos Aires, Editorial Hugo Torres, 1971, p. 92.

<sup>55</sup> Carta de Juan Carlos Castagnino a su mujer Nina (28/12/45) reproducida en *Juan Carlos Castagnino, artista de su tiempo*. Buenos Aires, Museo Universidad de Tres de Febrero, marzo 2002, p.32.

plasmados en los murales sostienen una presencia contundente y fuertemente expresiva y, aun cuando puede vislumbrarse un esbozo tibio de un relato con cierta carga social, el resultado se refleja en escenas apacibles y bucólicas que destacan figuras humanas en distintas actividades. Sin embargo, ciertos sectores de la época encasillaron estas pinturas como los “Frescos bolcheviques en la Galería Pacífico”.<sup>56</sup>

Cierto es que estos artistas se encontraban con una oportunidad única en un momento políticamente difícil para expresar libremente sus ideas. Por otra parte, no se ha encontrado, hasta el momento, registro alguno donde el estudio Aslán y Ezcurra haya especificado la temática de los murales. Aun así, la prudencia del TAM se confirma en el carácter simbólico plasmado en el realismo de las pinturas. Berni representó a los campesinos como si fueran héroes clásicos, Spilimbergo se valió de la deformación de las figuras y de los planos para pintar sus escenas mientras que, Urruchúa cargó sus personajes de un marcado dramatismo, pero en ninguno de los murales hubo visos de denuncia social. Sin duda el gobierno de Perón, que los catalogaba de comunistas, haya frenado sus aspiraciones. En esa época, Urruchúa había estado preso luego de un allanamiento a su taller y seguramente el temor a que la obra de Galerías fuera destruida, condujo al grupo a expresarse con un lenguaje que no los comprometiera políticamente.

El tema central del programa iconográfico es el hombre representado como trabajador, transformando las fuerzas de la naturaleza en recursos económicos e inscripto en sus vínculos fraternos y familiares. Las imágenes no obstante no aluden al obrero cuya importancia iba creciendo a partir del proceso de industrialización desde los primeros años de la década. Aun así en los murales se enfatiza la mano humana como eje de la transformación de país y debe mencionarse que el modelo agro-exportador, que había sido interrumpido durante los años de guerra, adquiere nueva relevancia en la posguerra.<sup>57</sup>

Paralelamente, Adriana Pruzan definió al grupo de esta manera: “Los integrantes del Taller de Arte Mural adoptan un realismo que aparece como reflexión teórica como

---

<sup>56</sup> *Tribuna*, Buenos Aires, 20-10-46.

<sup>57</sup> Cecilia Lida, en Clelia Taricco, *Castagnino. Humanismo, Poesía y Representación, un recorrido por la obra de Juan Carlos Castagnino*, op. cit., p.25.

una forma de crítica a la sociedad. Ponen el énfasis en el mensaje porque les interesa que el receptor pueda captar la idea, que el discurso sea comprensible”.<sup>58</sup>

Para el TAM existían dos premisas claras, por un lado integrar la pintura con la arquitectura y por otro generar un arte masivo. De ese modo, las obras de Galerías Pacífico fueron un punto de inflexión ya que, a partir de ese momento, la Argentina se incorporó a la gran tradición del movimiento muralista americano iniciado y divulgado por México y con gran repercusión en Brasil y Perú. El Taller de Arte Mural buscaba organizar un movimiento que generara nuevas utopías, nuevas formas de arte que transmitieran ese fervor revolucionario del que, sus cinco integrantes, se encontraban empapados.

[...] la lucha del proletariado, y aún su dictadura después nos entusiasmaba. Cuando fueron derrotadas las fuerzas opositoras y se pudo establecer el gobierno del Soviet, nos ubicamos abiertamente de su lado. [...] Se discutía con ardor, se enardecían los ánimos y se clasificaba a las personas sin miramientos. Comenzó a formularse una pregunta que más tarde serviría para provocar un cisma difícil de superar en la pintura contemporánea. Esa pregunta tal vez no naciera en la conciencia misma de la revolución, sino en el alma de León Tolstoi, mucho antes, cuando escribe ¿Qué es el arte? No me atrevo a decir que ese fuera el origen, pero podría serlo.<sup>59</sup>

El relevamiento de los bocetos realizado por Cristina Rossi y Cecilia Rabossi, que fue expuesto en las mismas Galerías en 2007, revela la dedicación de los muralistas por conseguir un trabajo óptimo. Reunidos en el taller de Urruchúa, discutían la unidad conceptual y estructural que tanto le preocupaba a Spilimbergo y asimismo, cada uno se sometía a la aprobación grupal presentando los bocetos de sus obras.<sup>60</sup>

Con todo queda claro que el objetivo del TAM era perpetuar el arte mural argentino. Si bien todos los integrantes del grupo, en las obras individuales de caballete, desarrollaron el llamado nuevo realismo manifestando sus ideologías, no sucedió lo mismo en las pinturas murales de las Galerías. Allí, el realismo plasmado es netamente simbólico y completamente alejado de la construcción plástica,

---

<sup>58</sup> Adriana Pruzan, “Taller de arte mural: obra realizada en Buenos Aires. Objetivos y logros”, en *Ciudad / campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. 3as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 268-270.

<sup>59</sup> Demetrio Urruchúa, *Memorias de un pintor, op. cit.*, pp. 90-91.

<sup>60</sup> Véase Cecilia Rabossi y Cristina Rossi *Los muralistas en Galerías Pacífico*. Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2008, las autoras describen pormenorizadamente cada mural y su relación con los bocetos y los cambios que fueron realizando los artistas antes de concretarlos sobre la cúpula.

monumental, revolucionaria y para las grandes masas, que pregonara el manifiesto *Ejercicio Plástico*.<sup>61</sup>



Fig. 13. Manuel Colmeiro, Demetrio Urruchúa, Lino E. Spilimbergo, Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino

---

<sup>61</sup> Adriana Pruzán, “Taller de arte mural: obra realizada en Buenos Aires. Objetivos y logros”, *op. cit.*, p. 271.

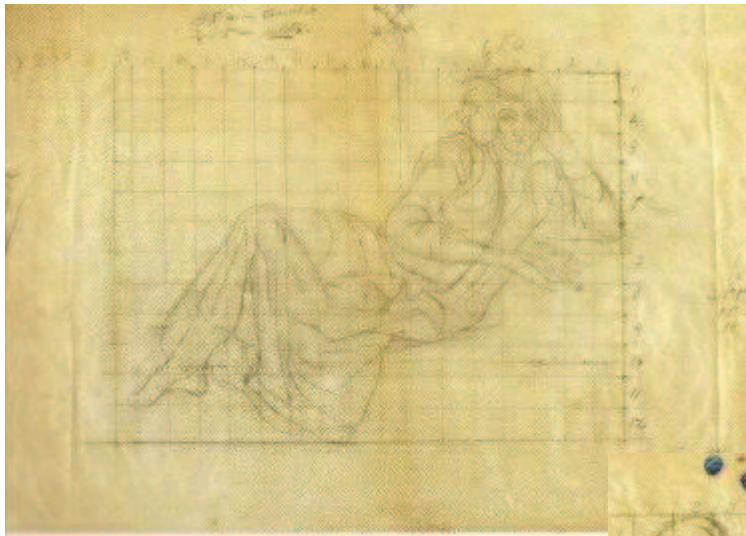


Fig. 14. Boceto original

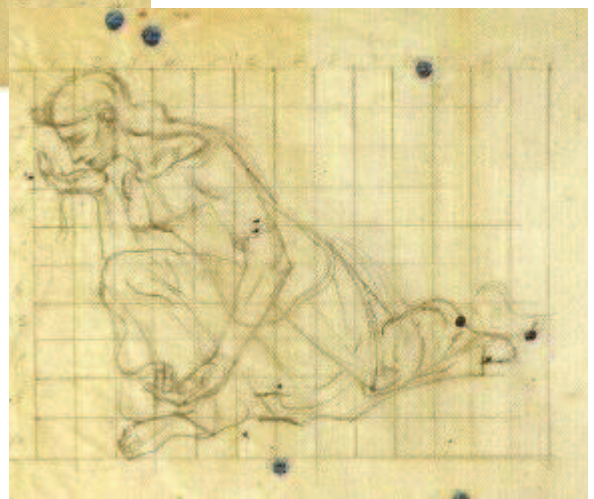


Fig. 15. Boceto original



Fig. 16. *Primavera* emplazada en el acceso Este de las Galerías en 1946

Existe sin duda un mensaje en los murales del TAM, pero no es popular sino todo lo contrario. Aunque su carácter simbólico lo vuelve difícil de descifrar, el propósito del grupo fue logrado y en la mañana del 16 de junio de 1946, los cinco artistas disertaron bajo la cúpula recién inaugurada, explicando cada uno las tareas realizadas sobre la enorme cubierta y los cuatro accesos de la emblemática Galería Pacífico.

Una obra de semejante envergadura, en un lugar tan prominente de la ciudad de Buenos Aires, anticipaba para el TAM un futuro prometedor. En palabras de Urruchúa:

Pensábamos que este comienzo propiciaría un interés general entre los jóvenes arquitectos, pensábamos, en fin, muchas cosas en largas discusiones, y lo hacíamos con la máxima seriedad. Según lo entendíamos, las perspectivas se presentaban brillantes. Estábamos alcanzando nuestro propósito, ya que se nos había encomendado pintar la Galería Pacífico, y estaban apalabradas la Estación de Retiro y la Facultad de Derecho.<sup>62</sup>

Lamentablemente, esa colosal tarea constituyó la primera y única experiencia colectiva del TAM. La falta de un sector oficial, que promoviera este tipo de programas culturales, suscitó la disolución del grupo.<sup>63</sup> A pesar de esa vida fugaz, la obra del Taller de Arte Mural abrió una senda en nuestro país. Aun cuando Berni, en diferentes entrevistas y declaraciones a lo largo de su vida, iba cambiando de opinión y descalificaba solapadamente al mismo Siqueiros y al muralismo, de igual modo, también hizo alarde del trabajo realizado y de la importancia que tuvieron las pinturas de Galerías Pacífico. Es así como el artista rosarino en 1942, luego de la experiencia vivida con *Ejercicio Plástico*, declaraba:

[...] está demostrado que la pintura mural rebasa la voluntad individual del artista para ser además y en última instancia, una posibilidad social y hasta política. La pintura de caballete no tiene límites para la libertad y la inteligencia creadora del pintor; en cambio, la pintura mural puede ser además el camino donde se anule el genio a causa de los obstáculos que presentan ambientes pobres, mediocres o corrompidos, pues el muralista, siempre está dependiendo de la honestidad y la inteligencia de los que adjudican espacios y materiales, imprescindibles a la ejecución de la obra monumental.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Demetrio Urruchúa. *Memorias de un pintor*, op. cit., p. 92.

<sup>63</sup> Cecilia Rabossi y Cristina Rossi, *Los muralistas en Galerías Pacífico*, op. cit., p. 7.

<sup>64</sup> Antonio Berni, "La pintura mural en la Argentina", en *Forma. Órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, N° 23, Buenos Aires, noviembre de 1942, p. 4.

Estas palabras remiten directamente a México, donde la situación fue completamente distinta a la vivida en la Argentina. José Vasconcelos, desde su lugar en el gobierno, había otorgado a los artistas un rol protagónico, que trascendía los límites del arte y los convertía casi en ideólogos con una repercusión de alcance internacional; “el movimiento muralista hizo que México se convirtiera en el prisma a través del cual la crítica internacional miraba toda América Latina”.<sup>65</sup> Cabe destacar que este movimiento, además de buscar una dignificación social, una conciliación entre el indígena, el campesino y el marginal, pretendía asimismo crear un arte moderno mexicano. Para Rita Eder, “Los muralistas acentuaron la necesidad de llegar, desde lo americano, a una propuesta artística distinta, capaz de reivindicar frente al eurocentrismo, la fuerza de una cultura milenaria, oprimida y descalificada”.<sup>66</sup>

No obstante y sin tener presente el fenómeno pretérito del movimiento muralista mexicano, el trabajo del TAM fue un hito para nuestro país. Esto mismo se vio reflejado en la prensa, que calificaba a los murales como portadores de una nueva concepción de arte con una función de carácter social y, paralelamente, celebraba el acontecimiento como un suceso de trascendencia para la nación en aras de la cultura.<sup>67</sup> A mediados de la década del setenta, Antonio Berni decía:

Escribir sobre los murales de la Galería Pacífico, a los 35 años de su realización, es evocar todo un símbolo de la pintura pública monumental, que tanta influencia ha ejercido en la República Argentina. El primer experimento moderno y de importancia, se realizó entre nosotros a mediados de la década del 30 en el pueblo vecino de Don Torcuato en la finca que perteneciera a Natalio Botana [...]. Las pinturas de la Galería Pacífico significaron una segunda etapa del arte muralista; eso sí de mucha más envergadura que la anterior.<sup>68</sup>

A lo largo de su carrera, los cinco integrantes de TAM tuvieron distintas experiencias en relación a la pintura mural. Desde *Ejercicio Plástico* hasta las Galerías Pacífico hubo numerosas obras destacadas. Entre ellas sobresalieron *Después del trabajo* (1934) de Castagnino en la Biblioteca Popular de Avellaneda, además de los envíos

---

<sup>65</sup> Natalia Majluf, “El indigenismo en Perú: Hacia una visión comparativa”, en *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM, 1994, Tomo II, p. 613.

<sup>66</sup>Rita Eder, “El muralismo mexicano: modernismo y modernidad”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)*, México, Munal, 1991, p. 72.

<sup>67</sup> Talía Bermejo, “Las Galerías Pacífico en la prensa”, en *Spilimbergo, op. cit.*, pp. 210- 213.

<sup>68</sup> Antonio Berni. “Nuestro arte muralista”, en *Murales de Buenos Aires. Galería Pacífico. Berni. Castagnino. Colmeiro. Spilimbergo. Urruchúa*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1981, p.2.



de paneles de Spilimbergo para las exposiciones Internacionales de Pittsburgh (1935) y de Paris (1937). Otra pieza notoria, de este mismo autor junto a Berni, fue *Agricultura y ganadería* llevada a cabo en 1939 para la exhibición en Nueva York. Ese mismo año, Urruchúa fue comisionado a realizar una serie de pinturas en homenaje a la mujer que cubren las paredes de la Universidad de Mujeres de Montevideo y que realzan las dotes de este pintor. En 1943 Berni, Castagnino y Urruchúa llevaron a cabo en la Sociedad Hebraica Argentina, *Las Artes, La ofrenda de la nueva tierra y La Cultura dignifica a los hombres y hermana a los pueblos*, respectivamente. Sin duda, este trabajo constituyó el antecedente y gestación de lo que sería un año después, la creación del Taller de Arte Mural.

Aunque la colosal obra de Galerías Pacifico fuera el único trabajo que ejecutaron en equipo, todos siguieron incursionando en esta técnica y es así como, en 1956, Castagnino, Urruchúa y Policastro vuelven a realizar una experiencia similar pero de menor magnitud, en la Galería San José de Flores. Spilimbergo también había estado convocado pero, dada su avanzada edad y algunos problemas de salud, no pudo concretar su participación. De igual manera, hasta 1970 fueron muchos los murales llevados a cabo por unos u otros en casas particulares, cines, teatros, bibliotecas, hospitales o centros comerciales. Juan Carlos Castagnino fue quien acreditó mayor cantidad de obras de este tipo en su haber. Le siguió Berni, aunque varias de sus pinturas han desaparecido debido al abandono o la indiferencia.<sup>69</sup>

Si bien la importancia del trabajo del TAM y la notoriedad del palacio que los albergaba merecían cierta atención, también en este caso como en los murales de Berni, el paso del tiempo, el descuido y la falta de presupuesto produjeron un gran deterioro.

Apenas unos meses después de la inauguración de los murales, el 12 de febrero de 1947, el Estado Nacional compró todos los ferrocarriles ingleses y sus empresas colaterales. Las oficinas de trenes al Pacífico siguieron funcionando en el lugar e incluso se sucedieron por un tiempo, distintas exhibiciones bajo la cúpula, como estaba previsto en un principio. Así se fueron alternando una muestra de arte concreto en el 49, luego Tomás Maldonado en 1952, promocionaba su máquina de

---

<sup>69</sup> Véase el minucioso relevamiento de murales realizado por Cecilia Belej, *Muralismo y proyecto moderno en Argentina. Entre las décadas de 1930 y 1950, op. cit.*, pp. 141-146. También el gobierno de la ciudad de Buenos Aires ha relevado gran parte del acervo mural de la ciudad y está disponible *on line*.

escribir *EMA* y al año siguiente, Leopoldo Torres Agüero exhibía sus obras en el recinto central.

Poco a poco el edificio comenzó a deteriorarse. El hormigón armado, utilizado para alarde de cúpula octogonal con un diámetro de 23 metros, no había sido la mejor opción para las reformas. En aquel tiempo todavía no se había ensayado lo suficiente el material, sobre todo en lo que se refería a la aislación del agua. Las fisuras en la compleja estructura, con lumbrera central, exigían un mantenimiento constante y un presupuesto que los ferrocarriles nacionales no suministraban para su conservación. El *Bon Marché* y sus pinturas comenzaron a deteriorarse y a pesar de algunas intervenciones, el edificio perdió todo su esplendor. Esta misma situación se repitió en las Galerías Santa Fe –diseñadas también por el estudio Aslán y Ezcurra pocos años después–. Similares problemas de agrietamiento y filtraciones dañaron, en este caso, las pinturas de Soldi, Presas, Seoane y Gertrudis Chale.

En diciembre de 1961 el diario *La Nación* publicaba “La venta de un tradicional edificio porteño”. El Estado remataba el *Bon Marché* y la propuesta posibilitaba la demolición del palacete septuagenario para la construcción de nuevas propiedades. Afortunadamente la subasta nunca se concretó por falta de postores. Varios intentos para la restauración terminaron fallidos hasta que, en 1977, los murales fueron declarados de interés nacional.<sup>70</sup> Por esta razón, al año siguiente se obtuvo apoyo financiero y Antonio Berni, con un grupo de colaboradores, pudo intervenir los murales.<sup>71</sup> Es interesante, con respecto a esta restauración, la exposición pública en la que Berni se encontró con funcionarios del régimen militar. El pintor quedó registrado en varios medios de prensa agradeciendo al general de brigada Tomás Caballero, interventor de Ferrocarriles Argentinos, además de a la Secretaria de Cultura, a varias empresas como Alba, Modulor y Fortabat, por su aporte para la recuperación de los murales.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Una cronología detallada año a año de cada artista del TAM y del derrotero de los murales de Galerías Pacífico puede encontrarse en Cecilia Rabossi y Cristina Rossi. *Los muralistas en Galerías Pacífico*, op. cit. pp. 44-49.

Véase también Cecilia Belej, *Muralismo y proyecto moderno en Argentina. Entre las décadas de 1930 y 1950*, op. cit., pp.112-128.

<sup>71</sup> Spilimbergo y Castagnino ya habían muerto, Colmeiro vivía en España y Urruchúa se encontraba enfermo.

<sup>72</sup> Sobre este tema Roberto Amigo hace un interesante análisis en “Whisky y claveles. Antonio Berni: de la guerra fría a la guerra sucia”, en *Ramona*, Buenos Aires, agosto 2008, pp. 43-49.

Hacia fines de los años ochenta, el destino de las Galerías Pacífico –sumidas en un completo descuido– fue objeto de una larga controversia. En distintos medios de comunicación polemizaron varias personalidades de la escena política y fueron varios los proyectos que se frustraron en pos de la salvaguarda del edificio. Finalmente, en 1989 se declaró a las Galerías Pacífico y a sus murales, Monumento Histórico Nacional. Sin embargo, la propuesta de construir un gran centro cultural estatal no prosperó y el predio fue otorgado en concesión a capitales privados. En esta ocasión, el estudio Juan Carlos López y Asociados tuvo a su cargo la remodelación comisionada por Galerías Pacífico S. A., sociedad adjudicada para la explotación comercial del lugar por 30 años.



Fig. 17. Berni intentando recuperar las obras en la década del 70



Fig. 18. Revista Summa, marzo de 1978

Las reformas edilicias implicaron por un lado, la restauración de las pinturas de la cúpula<sup>73</sup> y por el otro, la extracción de las cuatro lunetas que formaban parte de todo el conjunto pictórico. Estos murales, que engalanaban los principales accesos de la Galería, representaban las cuatro estaciones del año y cada una se ubicaba en el punto cardinal correspondiente a cada época. Es entonces como *Primavera*, pintada por Spilimbergo, ocupaba el lado este; *Verano* de Colmeiro, el norte; *Otoño*, ejecutada por Castagnino, el oeste; e *Invierno*, de Urruchúa, el punto sur. En ese entonces las enormes piezas, extirpadas de su lugar de origen, fueron almacenadas en

---

<sup>73</sup> La restauración fue dirigida por el mexicano Manuel Serrano y además trabajaron expertos argentinos. Se puede consultar el artículo *on line* del arquitecto Marcelo Magadán, “La obra: el rescate del *Bon Marché*.”

un depósito de Barracas. La declaración de *Monumento* no solamente fue insuficiente para evitar su remoción, sino que tampoco alcanzó para que se guardaran en condiciones adecuadas para su preservación.

Por más de quince años, el abandono en el que permanecieron las piezas produjo alteraciones que modificaron la apariencia estética de las pinturas. La situación se agravó cuando en un incendio accidental *Otoño*, la luneta pintada por Juan Carlos Castagnino, se quemó y la imagen se perdió en un porcentaje mayor al cincuenta por ciento. Este desafortunado acontecimiento generó, además de un grave daño en la obra de Castagnino e importantes deterioros en todas las pinturas, una ruptura en la lectura del conjunto de *Las cuatro estaciones*, representadas en cada una de las lunetas.

## Capítulo 3

### Recuperación y restauración de *Las cuatro estaciones*

En 2010 el Centro Tarea, perteneciente a la Universidad de San Martín, fue convocado para la puesta en valor y restauración de *Las cuatro estaciones* pintadas por el Taller de Arte Mural.

Cabe destacar que la pintura mural es parte de un inmueble y en su composición original existe un alto porcentaje de materiales inorgánicos. La extracción y traslado altera por un lado, su estructura material y, al mismo tiempo, modifica su carácter en un bien mueble.

Ante esta perspectiva se encaró el trabajo. El punto de partida de la intervención conllevaba, desde el inicio, un objeto alterado en su misma concepción. La restauración venidera involucraba entonces, cuatro piezas con una condición distinta a la que fueron creadas.<sup>1</sup>

En el momento del relevamiento, las lunetas se encontraban depositadas en un galpón de la calle Las Heras. El recinto, de proporciones muy limitadas, escasamente excedía el tamaño de los murales que se encontraban cubiertos por placas de madera y grandes plásticos. La altura del lugar no superaba los tres metros y carecía de ventilación e iluminación natural. Estas condiciones dificultaron las tareas previas a la intervención de las obras y para iniciar el relevamiento preliminar, fue necesario instalar una adecuada iluminación fija y colocar andamios.

Para toda tarea de conservación y restauración es requisito mínimo tener un registro fotográfico exhaustivo, que permita analizar la obra y quede documentado el estado de conservación existente. Removidos los plásticos y maderas que cubrían los murales, un registro fotográfico de la totalidad de las cuatro lunetas fue llevado a

---

<sup>1</sup> Damasia Gallegos, “Las Lunetas de Galerías Pacífico. Un estudio de caso”, en *Tarea. Anuario del IIPC 1*. septiembre 2014, pp. 119- 128.

cabo, antes de la intervención, con fotografías de alta resolución. Con distintos tipos de iluminación quedaron plasmadas la totalidad de las pinturas y también fueron fotografiados con luz directa<sup>2</sup> y rasante<sup>3</sup>, los detalles más representativos de cada una de las piezas. Asimismo, los deterioros como mermas pictóricas, grietas y desprendimientos se documentaron de manera sistemática para obtener un examen minucioso y acabado de cada uno de los daños.



Fig. 19 y 20. Lunetas en el depósito, enero 2010.

<sup>2</sup> La iluminación directa proviene de dos fuentes de luz ubicadas a ambos extremos de la obra de forma que sus rayos incidan con un ángulo de 45 grados sobre su superficie y otorguen una luz pareja a toda la pintura.

<sup>3</sup> La iluminación rasante indica una única fuente de luz cuyos rayos se orientan de forma casi paralela a la superficie de la obra, de modo que incidan sobre la superficie pictórica con un ángulo muy pequeño. El efecto que produce pone de manifiesto irregularidades y permite documentar deformaciones, cambios de textura, grietas, oquedades, etc.



Fig. 21. *Otoño* luego del incendio

La documentación de los procesos de la restauración es un capítulo en la memoria de las pinturas y garantiza una mejor práctica profesional en el momento de su tratamiento como así también, facilita cualquier intervención futura. Es fundamental llevar a cabo una investigación previa al inicio de las tareas, teniendo en cuenta las particularidades de cada caso y conociendo los complejos procesos que contribuyeron a la modificación de la obra durante su historia. Los antecedentes, el contexto, la historia artística de sus creadores, los métodos de ejecución, el devenir de las piezas son parte imprescindible de la pesquisa y, en este sentido, permiten encarar el trabajo abandonando la idea obsoleta de la restauración como una tarea artesanal u oficio.

Es por ello que, mediante un abordaje interdisciplinario, que incluyó la química y la historia del arte, fueron relevados los murales y se procuró establecer los objetivos y la metodología de trabajo. Simultáneamente a la documentación fotográfica fueron tomadas muestras pictóricas para analizar los materiales constitutivos y se emprendió, de la misma manera, el relevamiento de fuentes para conocer la historia de los murales.

El reto venidero estaba compuesto de cuatro pinturas con una superficie de veintidós metros cuadrados cada una. En cuanto a la tonalidad cromática, las cuatro piezas, a pesar del deterioro, mantenían una paleta básica de colores que brindaba una armónica unidad narrativa.



**Estado de conservación antes de la restauración**



Fig. 22. *Primavera*, Lino Eneas Spilimbergo



Fig. 23. *Verano*, Manuel Colmeiro



Fig. 24. *Otoño*, Juan Carlos Castagnino



Fig. 25 *Invierno*, Demetrio Urruchúa

Del mismo modo, la estructura compositiva conservaba un similar equilibrio en todas las escenas; en cada una de las lunetas sorprendían dos contundentes protagonistas involucrados en tareas rurales, ligadas a la estación del año pertinente.

Además de la enorme merma en la imagen de *Otoño*, las cuatro lunetas presentaban una gran suciedad superficial, desprendimientos en la capa pictórica, abrasiones provocadas por excesivas limpiezas, repintes de distintas épocas y, en el caso de *Primavera* existía una importante pérdida del muro, en la esquina inferior derecha. En cuanto a las medidas, los cuatro murales oscilaban en dimensiones similares sin superar los 250 cm. de altura por los 900 cm. de ancho. Por otra parte, cada obra estaba firmada en el ángulo inferior derecho con ligeras variantes. En el caso de Spilimbergo, el trazo de su apellido en cursiva era casi ilegible; Colmeiro, en cambio, firmó “M. COLMEIRO TALLER DE PINTURA MURAL” en letras mayúsculas. De la misma manera lo hizo Castagnino, colocando su apellido en cursiva seguido del nombre del grupo en mayúscula y finalmente, Urruchúa se limitó a escribir su apellido y el año 46.

Cabe destacar que los procesos de intervención necesitan, además de la documentación gráfica, de un apoyo científico que contribuya en la elección de métodos y procedimientos más adecuados para la preservación de la obra de arte. De ese modo, el estudio de la técnica pictórica de los murales fue complementado con exámenes de laboratorio, que ayudaron a determinar el origen de los pigmentos y las diferentes sustancias filmógenas utilizadas en la ejecución de las pinturas. Para tal fin, se realizó una toma de muestras sistemática de la capa pictórica, de los sucesivos estratos y del soporte. Cada color de la paleta elegido por el artista fue muestreado como así también indicios de posibles intervenciones o agregados posteriores.<sup>4</sup>

A través de los cortes estratigráficos obtenidos y preparados especialmente se llevaron a cabo diferentes estudios. Según los datos buscados se determinaron los compuestos inorgánicos (pigmentos, mortero y sales) empleando microscopio de barrido electrónico (SEM), con espectroscopia de rayos X dispersiva en energía (EDS). Asimismo, se realizaron pruebas sobre los fragmentos extraídos (no incluidos), con reactivos químicos para determinar la presencia de algunos

---

<sup>4</sup> Los resultados analíticos fueron publicados y se pueden consultar en Patrizia Moretti et al., “Materials and techniques of twentieth century Argentinean murals”, en *Procedia chemistry Youth in the Conservation of Cultural Heritage, YOCOCU 2012*. Volumen 8, pp. 221-230.

compuestos específicos del mortero. Esta información favoreció en la comprensión de comportamientos de los diferentes estratos de la obra y colaboró en la elaboración del plan de intervención.

También se recurrió al uso de espectroscopía Raman. Esta técnica, basada en la espectroscopia vibracional, nos permitió conocer de manera inequívoca la presencia de ciertos pigmentos. A diferencia de la microscopía de barrido electrónico acoplada a EDS, con esta técnica se conoce no sólo los elementos presentes sino también la composición del pigmento y, de esta forma, obtuvimos resultados precisos sobre materiales utilizados por el grupo TAM.

En el caso del mural de Spilimbergo por ejemplo, la saturación de los colores, la definición de las líneas y el poder cubriente de los pigmentos se destaca del resto de la serie y es también coincidente con sus estratigrafías pictóricas. Es así como todas sus muestras presentan una estructura compleja con una superposición de dos o tres estratos. En la obra de Colmeiro en cambio, donde las pinceladas son fundidas y en algunas zonas casi translúcidas, los cortes transversales están formados, en su mayoría, por una sola capa pictórica.

Para analizar la paleta cromática de los cuatro artistas, los pigmentos fueron determinados empleando espectroscopia Raman. La información aportada por esta técnica analítica fue muy útil. No solo se pudieron identificar los colores tradicionales sino también, otros pigmentos inorgánicos característicos de la época, como el amarillo de zinc o tintes de síntesis orgánica, como el azul de ftalocianina.

En lo que se refiere al soporte, los análisis obtenidos mediante espectrografía infrarroja arrojaron como resultado el sulfato de calcio, es decir yeso ( $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ ), en su forma di-hidratada. En el caso de *Otoño*, la obra de Castagnino, se encontró además el sulfato de calcio tanto en su forma hemi-hidratada, bassanita ( $\text{CaSO}_4 \cdot 1/2\text{H}_2\text{O}$ ), como en su forma anhidra, anhidrita ( $\text{CaSO}_4$ ). Este es el único caso donde vemos este compuesto en el soporte ya que, como se mencionara anteriormente, esta luneta había sufrido un incendio. Por lo tanto estos compuestos, yeso en sus formas di-, hemi- y anhidra, podrían ser el resultado de un proceso de deshidratación del yeso original, generado por las altas temperaturas del fuego.

En cuanto a los aglutinantes o médiums de la pintura también fueron determinados mediante espectroscopia infrarroja. En las obras correspondientes a Castagnino, Colmeiro y Urruchúa se encontró la presencia de aceites confirmando,

de manera analítica, el empleo del óleo como técnica pictórica. Sin embargo, en algunas muestras de Spilimbergo se manifestaron señales características del acrílico. Este ligante fue utilizado a partir de los años 50, es decir en la década siguiente a la realización de los murales, poniendo en evidencia la presencia de intervenciones posteriores a la ejecución de estas pinturas.

Sintéticamente podemos concluir que luego de los resultados analíticos se corroboró que la técnica pictórica, elegida por el TAM, había sido el óleo sobre un mortero de sulfato de calcio ( $\text{CaSO}_4$ ). De este modo, se caracterizaron los materiales empleados en los soportes, ligantes, pigmentos y tintes utilizados en la elaboración de las cuatro lunetas aportando datos útiles para la comprensión de la técnica pictórica de las obras como de los procesos de deterioro sufridos por algunas de éstas.<sup>5</sup>

Por otra parte, cuando en la década del noventa las lunetas se extrajeron de los accesos de las Galerías, el trabajo se realizó retirando todo el bloque del muro. Es importante recordar que la base de cada mural tiene un largo de 900 cm. y la altura, en su punto más alto, es de 250 cm. alcanzando un peso de nueve toneladas. Cada luneta fue desplazada empleando la técnica de extracción en bloque (*stacco a massello*). Se denomina así al procedimiento en el cual se remueve la pintura mural con todas las capas del mortero y con una parte o la totalidad del soporte. Resulta de todas las técnicas la más compleja de realizar por el peso que implica. Sin embargo, si se realiza en forma segura, se garantiza una mejor conservación de la obra y asimismo, es el método más antiguo y tradicional, aunque se reserva para casos de tamaño pequeño.

En 2010, durante las etapas previas a la restauración, las primeras tareas involucraron la eliminación del hormigón armado perimetral remanente del muro original. El comitente en su encargo pretendía, además de la restauración de las piezas, la remoción de todo el excedente del mortero y su acondicionamiento, para que las lunetas quedaran dentro de un marco que perfilara todo el contorno. Para ello, fue necesario realizar un examen de la estructura de hormigón, que consistió en la determinación de resistencia mecánica, espesores y estructura metálica. La

---

<sup>5</sup> La mayoría de los análisis químicos fueron realizados en la Universidad de Perugia y pueden encontrarse en Patrizia Moretti, *Tecniche pittoriche di muralisti argentini del ventesimo secolo*, Tesi di Laurea, Facoltà di Scienze Matematiche Fisiche e Naturali, Università degli Studi di Perugia, 2010.

evaluación implicó el diseño de una maqueta o prototipo tridimensional, replicando una de las lunetas, para el ensayo del procedimiento de corte. Esta labor fue desarrollada por la Universidad Tecnológica Nacional (UTN), quienes delimitaron y monitorearon las áreas de corte estableciendo la metodología y herramientas necesarias para tal fin. Para este procedimiento, fue fundamental colocar una protección de gasa de algodón adherida con cola al agua y engrudo sobre la superficie pictórica que sirviera, tanto para amortiguar cualquier daño ocasionado durante los trabajos de eliminación del material excedente, como para el traslado de las piezas. De esta manera cualquier posible desprendimiento pictórico, en el transcurso de las distintas maniobras, se mantendría en su lugar y podría ser readherido una vez finalizadas las tareas.

Luego del corte del perímetro, la UTN colocó el borde metálico y confeccionó una estructura que permitía manipular las piezas, de manera eficaz y sin riesgo, hasta su emplazamiento definitivo.

Dejando de lado la parte estructural, evidentemente el deterioro de la obra de Castagnino era significativo y el énfasis del proyecto asumido por el Centro TAREA radicaba no solo en la puesta en valor y conservación de los murales sino también, en el tratamiento elegido a llevar a cabo.

Sin embargo, la reubicación de las piezas en un nuevo contexto –el Museo del Libro y de la Lengua proyectado por el arquitecto Clorindo Testa en los terrenos de la Biblioteca Nacional sobre la calle Las Heras- era además otra variable a tener en cuenta. A través de un convenio entre el Ministerio de Planificación, el IIPC TAREA-UNSAM y la Universidad Tecnológica Nacional, se procedió a instalar y restaurar las obras en el nuevo espacio. La resignificación del conjunto, dentro de un sitio distinto a aquél para el que fueron creados, era un tema comprometido pero, sin duda, el problema principal del proyecto estaba enfocado en la recuperación de una de las obras, que deformaba la lectura de las otras tres.

La importancia patrimonial y la envergadura de estas pinturas, sumado al grave estado de conservación en que se encontraban, demandaron además de un trabajo técnicamente complejo, una decisión ética y estéticamente comprometida.

## La reintegración pictórica

Como dice el Dr. Marco Ciatti, las fases finales de una restauración en una pintura representan un universo rico de temas y problemas. Desde las masillas de los fondos pasando por la capa pictórica hasta el barniz, todos los estratos juegan un papel decisivo en la apariencia estética de la obra.<sup>6</sup>

En el caso de la reintegración pictórica el tema ha sido largamente estudiado y discutido. Ya desde épocas del Vasari, y sobre todo en el siglo XVIII, se tomó conciencia de que una obra de arte tiene por un lado un valor estético pero es además, un documento histórico. Pietro Edwards (1744- 1821), director del laboratorio de restauro de San Giovanni e Paolo en Venecia, realizó una precursora contribución en lo que se refiere a esta etapa de la restauración. A fines del *settecento* Edwards propuso, entre otras de sus ideas innovadoras, la utilización de materiales reversibles para el retoque pictórico. Aún cuando promovía el carácter mimético de estas reintegraciones, al mismo tiempo, reforzaba la idea del uso de insumos que pudieran retirarse sin perjuicio para la obra de arte. Sin duda este aporte a la disciplina sentó un precedente, sobre todo, en esas latitudes.

No obstante, a lo largo del siglo XIX y en distintas ciudades de Europa, proliferaron diferentes propuestas sobre la técnica del retoque. Desde Christian Köster en Berlín, Giovanni Bedotti y Simon Horsin Déon en Paris, Vicente Poleró y Toledo en Madrid hasta Ulisse Forni en Florencia y Giovanni Secco Suardo en Milán, todos y cada uno contribuyeron, en mayor o menor medida, en las bases de lo que luego se establecería como las pautas fundamentales de la reintegración pictórica. Sin embargo la primera propuesta del neutro entonado, o lo que hoy llamamos laguna arqueológica y que implica completar el faltante pictórico con un color neutro que ayude a la lectura de la obra, fue aportado por Giovanni Battista Cavalcaselle en 1877. Considerado uno de los fundadores de la crítica moderna del arte, este teórico contribuyó enormemente en la disciplina de la conservación planteando criterios nuevos y más *aggiornados*.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Marco Ciatti, “Le fasi finali nel restauro tra teoria e pratica, alcune riflessioni”, en *Le fasi finale nel restauro delle opere policrome mobili*, V Congreso internacional Colore e Consevazione, CESMAR7, Il Prato, Saonara, Trento 19- 20 de noviembre 2010, p. 121.

<sup>7</sup> Giuseppina Perusini, “La reintegrazione pittorica dei dipinti mobili da Edwards a Brandi”, en *Le fasi finale nel restauro delle opere policrome mobili*, V Congreso internacional Colore e Consevazione, CESMAR7, Il Prato, Saonara, Trento 19- 20 de noviembre 2010, pp. 17- 30.

Ya en la mitad del siglo XX, Cesare Brandi, partiendo del concepto de la unidad potencial de la obra que induce a una mediación dialéctica entre el significado histórico y el estético de una pieza de arte figurativo, fijó criterios para que se respete la autenticidad del documento y su función estética y para que en esa intervención, existan elementos de diferenciación en la reintegración cromática. Al mismo tiempo, el italiano hizo hincapié en el uso de materiales que fueran reversibles y no pongan en riesgo la obra.<sup>8</sup> Sobre esta base derivó luego, el trabajo de Umberto Baldini sobre el significado e importancia de la laguna pictórica.<sup>9</sup>

Asegurar la estabilidad de una pieza para evitar su desaparición es el propósito de la restauración, esto incluye actuar sobre su aspecto estético para permitir una correcta lectura de la obra. La reversibilidad de los materiales que se agregan a la pieza y la mínima intervención para respetar al máximo el original son las pautas principales establecidas, a la hora de planificar un tratamiento.

En 1963, Brandi publicó *Teoría del restauro*, en donde editó las distintas opiniones y puntos de vista pertenecientes a la historia europea de la restauración desde el siglo XVIII. Este trabajo otorgó un marco teórico coherente y el texto se convirtió en la teoría de conservación más influyente en Europa y en los países latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. Su aporte puso de relieve el valor de la historia pasada del objeto y la importancia de que este valor no fuera borrado durante la restauración subrayando asimismo, que la obra de arte conlleva dos aspectos fundamentales, el histórico y el estético.<sup>10</sup>

Sin duda, las consecuencias de la guerra aceleraron los tiempos para encontrar soluciones a los daños provocados por los acontecimientos bélicos. Fue a partir de allí que surgieron nuevos problemas. Ciudades reducidas a escombros y sus consecuentes dilemas sobre la reconstrucción y los criterios a seguir, en los trabajos de restauración, fueron temas candentes en aquellos años. Brandi, durante su actividad como director del *Istituto Centrale di Restauro*, formuló numerosas teorías y como primera premisa expuso que cualquier comportamiento hacia la obra de arte, incluida la intervención de la restauración, depende en primera instancia del

---

<sup>8</sup> Cesare Brandi, *Teoría de la restauración*, op. cit., pp. 29-49.

<sup>9</sup> Veinte años después de la primera teoría de Brandi, Baldini desarrolló el planteo primero sobre laguna pictórica. Sobre este tema véase Baldini Umberto, *Teoria del restauro e unita' di metodologia*, Vol. I, Firenze, Nardini, 1991, [Primera edición 1978].

<sup>10</sup> Giorgio Bonsanti, "Brandi e la materia", en *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita*, Roma, Edifir Edizioni, 2008, pp. 53- 65.

reconocimiento de la obra de arte como tal. Del mismo modo, resaltó que los medios físicos que garantizan la transmisión de la imagen no están adosados a ella, sino que son parte de ella. Esto significa que no existe la materia por un lado y la imagen por otro. Asimismo, este teórico italiano puso énfasis en que la instancia estética singulariza la obra de arte respecto de otros productos de la actividad humana. Ponderó además, que la obra de arte goza de una singular unidad y por ello no puede considerarse compuesta de partes, sino que se caracteriza por una unidad que se refiere al todo y no por una unidad que se constituye en una totalidad. De allí, se desprende el rechazo de una reintegración cromática llevada a cabo por analogía. Sin embargo, se abre el problema de las lagunas pictóricas en la imagen de una obra de arte es decir, la interrupción del tejido figurativo y la inserción indebida de una forma como un cuerpo extraño.<sup>11</sup>

De lo anterior derivaron una serie de principios:

- 1) La reintegración debe ser fácilmente reconocible, aunque invisible desde la distancia a la cual la obra va a ser observada para no romper la unidad que se quiere recuperar.
- 2) La materia es insustituible en lo que se refiere al aspecto, pero no tanto en lo que respecta a la estructura, aunque siempre se ha de mantener una armonía con la instancia histórica.
- 3) Ninguna intervención de restauración debe imposibilitar intervenciones futuras.<sup>12</sup>

En la actualidad, las técnicas de reintegración cromática mantienen estas premisas, pero existen distintas adaptaciones a los criterios originales. Brandi ideó un método para la reintegración y encontró la primera aplicación sobre los murales de Lorenzo de Viterbo, en la capilla Mazzatosta de la Iglesia de la *Verità*, cuyas pinturas se habían dañado en los bombardeos de 1944.<sup>13</sup>

La técnica desarrollada entonces, aún hoy se sigue implementando y consiste en el trazado de finas líneas verticales de colores que completan el tramado pictórico

---

<sup>11</sup> Marco Ciatti, "Approaches to Retouching and Restoration: Pictorial Restoration in Italy", en Patricia Sherwin Garland, *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation, Proceedings of Symposium at the Yale University Art Gallery*, London, Yale University Press, 2002, p. 195.

<sup>12</sup> Cesare Brandi, *Teoría de la restauración, op. cit.*, pp.71- 76.

<sup>13</sup> Gaetani Maria Carolina, "La reintegrazione delle lacune attraverso la tecnica del tratteggio: considerazioni sul metodo", en *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi, Atti del Convegno Internazionale*, Viterbo, Nardini, 2003, p. 277.



y que se denomina *tratteggio*<sup>14</sup> o *rigattino*. Es una manera de reconstruir el tejido pictórico a través de trazos de colores similares al entorno del faltante. Esta intervención proporciona a la imagen una continuidad aparente, que vista a distancia se integra al original sin interrupciones. Al mismo tiempo, en una corta distancia, es fácilmente reconocible por el observador, poniendo de manifiesto aquello agregado y evitando de ese modo una reintegración ilusionista que, en muchos casos, podría considerarse una falsificación. La tonalidad deseada se obtiene aplicando sucesivas capas de color, mediante delgadas líneas verticales paralelas y superpuestas.<sup>15</sup> Los alumnos de Brandi tuvieron amplia participación en el desarrollo de esta técnica. Paolo y Laura Mora fueron los más renombrados, aunque no los únicos, que trabajaron en la evolución de este método junto al director del *Istituto Centrale del Restauro*. Fue así como en 1946 los frescos de Mantegna, de la capilla Ovetari en Padua destruidos durante la segunda guerra, fueron restaurados también con esta técnica de reintegración cromática.<sup>16</sup>

Con todo, el *tratteggio* se considera el hallazgo de la teoría moderna de la conservación, basado en la filosofía *Gestalt*.<sup>17</sup> Este movimiento, surgido en Alemania a principios del siglo XX, difundió una teoría en donde el todo nunca es igual a la sumatoria de sus diversas partes. A partir de allí, la teoría de la reintegración cromática se vuelve ineludible en casos en los cuales el faltante es tan grande que disturba la percepción real de la naturaleza de la pieza. Asimismo, esta intervención debe ser fácilmente reconocible. El tratamiento devuelve la unidad potencial de la imagen dado que la laguna en la obra de arte se convierte en una interrupción en el tejido figurativo, una inserción que se destaca como un cuerpo extraño. Los estudios de la *Gestaltpsychologie* ayudaron a Brandi a resolver el problema. Según estos estudios, la mente tiende a interpretar la complejidad de una percepción visual en una serie de principios relacionados con la exigencia de la simetría y la relación de figura-fondo. Cuando en una pintura se produce una figura no esperada, esta nueva forma devalúa la obra y aquello que se creó como figura pasa a ser fondo del nuevo

---

<sup>14</sup> Significa rayado en italiano.

<sup>15</sup> Kim Muir, "Approaches to the reintegration of paint loss; theory and practice in the conservation of easel paintings", *Reviews in Conservation* vol.10, London, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, IIC, 2009, p. 23.

<sup>16</sup> Paolo Mora, L. Mora, P. Philipot, *La conservation des peintures murales*, Bologna, Compositori, 1977, pp. 351- 358.

<sup>17</sup> Término alemán que no tiene equivalente en español y que según el contexto puede significar figura, configuración, totalidad.

faltante.<sup>18</sup> En época de Brandi la reintegración mimética o de fantasía fue rechazada por considerarse un falso histórico. Cabe destacar que, en el momento de post guerra, eran innumerables los daños y la falta de documentación fotográfica de todas las obras previas a la destrucción bélica. Los trabajos realizados por Eugène Viollet le-Duc un siglo antes, en donde las reposiciones de faltantes se completaban totalmente sin importar si existía documentación alguna, fueron en la época brandiana, fuertemente criticados.

Una primera solución para casos de enormes mermas pictóricas fue la aplicación de una tinta neutra en las zonas de pérdidas. Este recurso, que buscaba atenuar el protagonismo de la laguna, había sido incorporado a la disciplina de la conservación como dijéramos antes, por el italiano Cavalcaselle en el siglo XIX.<sup>19</sup>

Esta técnica, denominada “laguna arqueológica”, consiste en la aplicación de una tinta plana de un mismo color que no juega con la vibración óptica conseguida por la yuxtaposición o superposición de rayas o puntos sino que, mediante un color cubriente, establece la diferenciación con el original y atenúa la interrupción provocada por los grandes faltantes. La zona reconstruida nunca debe distorsionar la unidad cromática de la pieza, recurriendo a un tono más bajo o más alto que el original, según sea el caso. Una alternativa a este procedimiento, es emplear el mismo color que el original pero estableciendo la diferencia con distintas texturas.<sup>20</sup>

Por otra parte, la variante florentina que combina los conceptos de la tinta neutra y el *tratteggio*, desarrollada por Umberto Baldini y Ornella Casazza después de la inundación de la ciudad en 1966, es la llamada “abstracción cromática”. Fue diseñada para tratar las grandes pérdidas sufridas por el agua y en aquellas piezas donde era imposible reconstruir el faltante por falta de información. La idea está basada en la tesis de que existe un color general neutral, que armoniza con la imagen deteriorada y permite recuperar la legibilidad de la obra. Se utilizan solo los colores primarios y el negro, y las líneas forman un tejido vibrante que completa la

---

<sup>18</sup> Cesare Brandi, “Il trattamento delle lacune e la *Gestalt Psychologie*”, en *Problems of the 19th and 20th Centuries . Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton, Ed. Millard Meiss, Princeton University Press, 1963, pp. 146- 151.

<sup>19</sup> Marco Ciatti, “Approaches to Retouching and Restoration: Pictorial Restoration in Italy”, *op. cit.*, p. 193.

<sup>20</sup> Eric Gordon, “A Comparative Study of Italian Retouching Techniques”, en *AIC Paintings Specialty Group, Postprints*, Pennsylvania, The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2000, p. 62.

interrupción haciendo destacar las partes originales. Así definen Baldini y Casazza este sistema:

“[...] La trama de abstracción cromática se ejecuta con los colores extendidos por pequeños trazos entrelazados, desde la zona en que comienza la segunda capa hasta la última, de modo que constituya una textura pictórica homogénea y ordenada, variada y restablecida gracias a la superposición de los colores.”<sup>21</sup>

Otra opción para devolver la legibilidad de la obra es el uso de puntos. Se puede encontrar en la bibliografía como Punteado, *Puntinato* o Puntillismo. Esta técnica está basada en la teoría del puntillismo impresionista y consiste en la yuxtaposición de pequeños puntos de colores, que se fusionan en el ojo del espectador resultando la tonalidad deseada. Al igual que sucede en el *tratteggio*, juega con la transparencia del color de la acuarela y del color blanco del fondo para la elaboración del tejido pictórico. Se emplea en faltantes donde no admite el rayado o en zonas donde el color se ha perdido parcialmente.<sup>22</sup>

Indudablemente las técnicas de reintegración cromática que hoy se implementan son muchas y se han ido readaptando a las nuevas problemáticas y a la ampliación de recursos tecnológicos.<sup>23</sup>

Por otro lado, en cuanto a materiales, cualquiera sea el método elegido, el empleo de colores acuosos como la acuarela, ténpera o *gouache* son los más aceptados y utilizados para ajustar la tonalidad, mientras que los procedimientos al barniz se reservan para los retoques finales, eligiendo siempre aquellas resinas que ya han sido testeadas y que resultan estables con el paso del tiempo.

Tanto la técnica como el procedimiento elegido está basado no sólo en el efecto pictórico que se pretende conseguir sino, que además es necesario tener en cuenta, distintos condicionantes propios de la obra como son el tipo y la función de la misma, las características, el tamaño y la ubicación de las lagunas o la distancia a la que va a ser observada. Todo esto requiere una detallada evaluación que

---

<sup>21</sup> Umberto Baldini, O. Casazza, *El crucifijo de Cimabúe*, Madrid, Edit. Ministerio de Cultura, Museo del Prado, 1983, pp. 46-47.

<sup>22</sup> Marina S. Mercado Hervás, “Técnicas y procedimientos de reintegración cromática”, en *Cuadernos de restauración n°7*, Sevilla, COOLBA, 2009, p. 8.

<sup>23</sup> Sobre este tema es interesante el caso y la resolución de reintegración cromática virtual, para la obra de A. Messina, que proponen los autores del siguiente artículo; véase Francesco Galletta, Francesco Sondrio, “*L’Annunciazione: l’unità figurativa ritrovata come ipotesi virtuale per un restauro*”, en Gianluca Poldi, Giovanni Carlo Federico Villa, *Antonello da Messina. Analisi scientifiche, restauri e prevenzione sulle opere di Antonello da Messina in occasione della mostra alle Scuderie del Quirinale, I Quaderni di Open Care*, Milano, Silvana Editoriale, 2006, pp. 118- 129.

necesariamente deberá ajustarse a los principios de respeto al original, reconocimiento y reversibilidad.<sup>24</sup>

Tan relevante es el tema de la reintegración pictórica que, en Italia, fueron organizados dos congresos sobre esta materia. En el 2002, el contenido de la reunión versó sobre el carácter teórico y metodológico de las lagunas e involucró a historiadores del arte y responsables de los distintos sectores de restauración. En cambio, al año siguiente, la segunda versión discutió sobre los problemas desde el punto de vista científico y técnico y para ello se convocaron expertos, restauradores y científicos, abocados a esta temática. Como consecuencia se publicó el libro *Lacuna*, que recogía todas las ponencias pero, dado el enorme interés en este particular problema de conservación, la publicación se agotó en breve tiempo y fue necesario reeditarla, debido a la enorme demanda.<sup>25</sup>

La reintegración cromática es uno de los últimos procesos a llevar a cabo en una restauración. Es además uno de los procedimientos en donde el conservador hace más visible su tarea y dado que esta intervención puede modificar el aspecto estético de la obra, su ejecución debe estar basada en la ética y la filosofía del trabajo. Es un proceso de naturaleza subjetiva y, aun cuando es una tarea ineludible, es poco lo que se describe de ella, en los diferentes reportes de restauración. Dada la subjetividad que conlleva el tratamiento y la responsabilidad que implica intervenir de manera estética una obra de arte, es fundamental evaluar todas las alternativas posibles antes de tomar una decisión ya que, el procedimiento elegido genera siempre en los casos complejos, controversia y discusión, cualquiera sea la decisión tomada.<sup>26</sup>

Con todo, además de justificar los criterios, técnicas y métodos implementados a la hora de intervenir, es imprescindible tener presente que una reintegración pictórica correcta implica eliminar, en la medida de lo posible, todo aspecto negativo del paso del tiempo. De esta forma se evita alterar la expresión de la obra tanto compositiva como cromáticamente y asimismo, se ajusta a los principios de reconocimiento de la obra de arte como tal y respeto al original, limitándose a la

---

<sup>24</sup> Eric Gordon, "A Comparative Study of Italian Retouching Techniques", *op. cit.*, pp. 64- 66.

<sup>25</sup> Véase A.A.V.V., *Lacuna. Riflessioni sulle esperienze dell'Opificio delle Pietre Dure*, Atti dei convegni del 7 aprile 2002 e del 5 aprile 2003, Firenze, Edifir, 2009.

<sup>26</sup> Magdalena Grenda, "Tratteggio retouch and its derivatives as an image reintegration solution in the process of restoration", en *CeROArt*, 6, 2010, p. 4.

mínima intervención y reversibilidad o retratabilidad<sup>27</sup> de los procedimientos adoptados. Cada pintura presenta un problema diferente y en ese sentido es necesario evaluar en cada caso la metodología a implementar. Es por eso que es fundamental que el restaurador responsable no solamente posea conocimientos sobre historia del arte, preparación técnica y habilidades manuales sino también, sensibilidad y juicio crítico para elegir la mejor solución.<sup>28</sup>

### **Distintos casos contemporáneos de reintegración pictórica**

Entre los tratamientos de restauración que involucran murales con graves deterioros las pinturas, en la capilla Scrovegni en Padua, son uno de los ejemplos más extremos hasta el momento, en lo que se refiere a pérdida de mensaje. En la década del 70 estas obras, pintadas por Giotto, sufrieron problemas relacionados con la contaminación ambiental provocando desmoronamiento de las superficies pintadas. Las sucesivas restauraciones fueron varias<sup>29</sup> hasta que, en 2001, una vez recuperada la estabilidad de los muros se intervinieron también, las imágenes perdidas. La fase de reintegración cromática se realizó en las grandes áreas de fondo de color azul, atenuando las grandes lagunas mediante la aplicación de aguadas de acuarela que integraban las mermas, pero sin ocultarlas. En cambio, en las zonas en las que se representan escenas o arquitecturas se completó la imagen y se optó por el método de *tratteggio*.<sup>30</sup>

Tanto en este caso como en la Basílica Superior de San Francisco de Asís, destruida por el sismo de 1997, la meta implicó reconstruir potencialmente el sentido del ciclo pictórico original. Giuseppe Basile, responsable de las dos intervenciones, reformuló las teorías y fundamentos de su maestro Cesare Brandi. En el santuario que alberga un conjunto de pinturas atribuidas a varios maestros, entre los que se destacan Cimabue y Giotto, los daños implicaron el derrumbe. Alrededor de 300.000

---

<sup>27</sup> La retratabilidad es una variante del concepto de reversibilidad que se ajuste mejor a las nuevas teorías y que apareció a fines de la década del ochenta. Sobre este tema véase Barbara Appelbaum, "Criteria for Treatment: Reversibility", en *Journal of the American Institute for Conservation, The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works*, Vol 26, N°2, 1987, pp. 65-73.

<sup>28</sup> Dianne Dwyer Modestini, "Approaches to Retouching and Restoration: Imitative Restoration", en Patricia Sherwin Garland, *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation, Proceedings of Symposium at the Yale University Art Gallery*, London, Yale University Press, 2002, p. 223.

<sup>29</sup> Hay registros de antiguas restauraciones, sin identificar autores. No obstante, la restauración llevada a cabo por Leonetto Tintori (1908- 2000), está documentada.

<sup>30</sup> Giuseppe Basile, "La restitución del ciclo pictórico de la decoración mural de la capilla Scrovegni y de la Basílica superior de San Francisco en Asís", *Quintana* N° 3, 2004, pp. 45- 56.

pequeños fragmentos, que fueron ordenados y clasificados, se recolocaron a la manera de un rompecabezas, con la colaboración de 520 voluntarios. Para la reintegración de color, se optó por aquella técnica que Basile denomina “degradación cromática” (*abbasamento tonale*) y que se logra reconstruyendo el color y la forma de las mermas, pero con menor intensidad que las zonas originales de manera tal que, a la distancia, el espectador no llega a percibir los faltantes.<sup>31</sup>

En los dos casos, Basile fundamentó la intervención recalcando la necesidad de restituir el ciclo pictórico apoyado en dos exigencias asociadas; por un lado, la obligación moral de transmitir a la posteridad el patrimonio cultural y por otro, ofrecer este bien cultural de manera que se pueda recuperar su lectura involucrando la reconstrucción, si ello fuera necesario. De ese modo, la decisión tomada equilibró tanto la exigencia estética como histórica, de manera de reconstituir la relación espacial entre figura, arquitectura y fondo.<sup>32</sup> Según Basile, por contradictoria que parezca la solución, adhiere a la teoría de Brandi desde el momento que apunta a reconstituir la unidad potencial de la obra de arte y se enfoca en la premisa de que el verdadero fin de la restauración de una obra de arte con lagunas, no puede ser reconstruir solamente la integridad física perdida, sino permitir que la imagen sea reconstituida para que así pueda volver a cumplir la función para la cual fue creada. Así explicaba Basile la decisión tomada en la restitución del ciclo pictórico:

Brandi había aclarado repetidas veces que la pertinencia de los resultados no depende de los recursos técnicos empleados sino de la capacidad de dar respuesta adecuadas a las necesidades de la reconstitución de la unidad potencial pero por otra parte, para resolver correctamente el problema de la reintegración de las pérdidas, un instrumento precioso podía constituirlo el recurso a ese mecanismo fundamental de la visión humana que consiste en la inmediata percepción de la relación figura-fondo en el interior de la imagen: por lo tanto cuanto más se logra empujar hacia el fondo las lagunas rebajando el relieve óptico tanto menos éstas pueden molestar la lectura y el disfrute de la obra.<sup>33</sup>

Otro caso, pero en España, es la iglesia de los Santos Juanes en Valencia. Un edificio gótico, reformado en la época barroca, que fue decorado con frescos por el pintor del

---

<sup>31</sup> Véase Giuseppe Basile, *La realta dell'utopia : i restauri di Assisi : atti del primo convegno internazionale di primavera sul restauro*, Firenze, Nardini, 2002.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 37

Véase también Giuseppe Basile, *Il restauro della Cappella degli Scrovegni a Padova: indagini, progetto, risultati*, Milan, Skira, 2003.

<sup>33</sup> Giuseppe Basile, “Debate e Investigación. Restauración e interdisciplinarietà”, en *Revista ph 50*, octubre 2004, p. 56.

rey, Antonio Palomino, a fines del siglo XVII (1697- 1701). Los murales, con numerosas representaciones sacras, sufrieron graves daños a causa de los incendios durante la Guerra Civil, en 1936. Asimismo, entre 1958 y 1963, las pinturas fueron sometidas a una restauración inadecuada que incluyó la extracción de los muros y la utilización de materiales poco adecuados para cubrir los faltantes pictóricos. Desde el año 2007, además de volver a adherir los frescos en nuevos soportes y reubicarlos en su lugar original, se utilizó un método de reintegración completamente innovador utilizando un papel gel, que sirve para transferir una imagen impresa a otro soporte. De ese modo, nivelado el muro con un mortero de cal y arena y recurriendo a una antigua foto que reflejaba todos los detalles de las pinturas antes del incendio, se imprimieron las imágenes faltantes perdidas y fueron transferidas a la pared, manteniendo las características del revoque original, sin impermeabilizar su estructura. Este sistema fue desarrollado por un grupo del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia. Tanto en este caso como en el Teatro Leal de la Laguna se aplicó este sistema en donde reconstrucciones virtuales generadas por un software se transfieren al muro a través de un novedoso soporte llamado papelgel®.<sup>34</sup> Según palabras de uno de los responsables del proyecto, José Luis Regidor, “se trata de intentar devolver a esta obra, parte de su apariencia ya que la pérdida pictórica superaba el 70 %. El empleo de fotografía como material de reintegración cromática, se justifica por el hecho de tratarse de un acercamiento objetivo a la obra original. Al no tomar el carácter de la pintura no la sustituye, ni la falsifica”.<sup>35</sup>

Es interesante cómo en otro caso similar de pinturas del siglo XVIII, devastadas por los incendios de la Guerra Civil en Santa María del Mar, también en Valencia, el recurso fue otro. Luego de realizar varias pruebas con tintas planas sin un resultado satisfactorio se optó por un retoque figurativo. Para ello, se consultó documentación de la obra de José Vergara Ximeno, autor de las obras. Se recurrió, como en el caso anterior, a la reproducción mimética sin embargo, al no existir

---

<sup>34</sup> José Regidor Ros, S. Delhom Solaz, J. Valcárcel Andrés, A. Zalbidea Muñoz, P. Soriano Sancho, “Transferencia de impresiones ink jet, una herramienta para la reconstrucción pictórica de faltantes”, *Arché. publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*. Núm. 3, 2008, pp. 34- 42.

<sup>35</sup> Restauración pictórica de los frescos de Palomino en la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia. [http://www.arsuspaper.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=73&Itemid=82&lang=es](http://www.arsuspaper.com/index.php?option=com_content&view=article&id=73&Itemid=82&lang=es)

fotografías que documentaran las pinturas antes de su desaparición, se consultó bibliografía de dibujos, bocetos, otros murales y fundamentalmente, la pintura de la propia cúpula, de la cual se tomaron modelos para muchos de los fragmentos de las figuras. Cabe señalar, que existían personajes de la cúpula muy similares entre sí, salvo ligeros cambios. Con toda esa documentación y a partir de los escasos fragmentos pictóricos que existían, se realizó una reintegración cromática, establecida desde el análisis y la lógica. Según los responsables de la restauración: “la reintegración cromática devolvió una lectura coherente al conjunto de la cúpula, diferenciándola del original mediante un rayado realizado en sentido vertical, independientemente de la postura de las figuras, a fin de dar unidad general a las líneas”.<sup>36</sup>

Los cuatro casos presentados muestran nuevas tendencias y alternativas a un problema que se repite. Existe una larga trayectoria y un estudio sobre el tema de las fases finales de la intervención. Lo importante es partir, en cada tratamiento, basándose en aquello que ya fue elaborado para no caer en el error de improvisar soluciones sin un estudio previo de lo acaecido en el campo. Tampoco es viable considerar irrevocable las soluciones técnicas acuñadas históricamente. El debate no debe centrarse en la solución técnica adoptada sino en el respeto de los principios, considerando todos los aspectos y valores de la obra de arte como así también, el papel que juega la laguna en el contexto de la pieza y el peso del faltante en el tejido figurativo. Es necesario tener presente además, que aquello que se agrega debe ser reconocible de algún modo, removible sin perjuicio del original y sin alteraciones inmediatas.<sup>37</sup>

Al margen de la decisión que se tome, en la actualidad, el restauro de las obras de arte se considera una actividad que dialoga con la ciencia y que indaga filológicamente, de manera directa, para poder poner en evidencia el mensaje original de la obra, eliminando alteraciones o intervenciones erróneas para recuperar una lectura clara e históricamente exacta. Con todo, la responsabilidad del conservador y las decisiones tomadas deben estar precedidas de una apropiada

---

<sup>36</sup> Andrés Ballesteros, Oscar Benavent, María Gómez, Alicia Hernández, “Restauración de pinturas al fresco quemadas en 1936”, en *Actas del I Congreso del GEIIC. Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*. Palacio de Congresos de la ciudad de Valencia. 25, 26 y 27 de noviembre de 2002, p. 5.

<sup>37</sup> Marco Ciatti, “Le fasi finali nel restauro tra teoría e pratica, alcune riflessioni”, *op. cit.*, pp. 121-123.



interpretación del objeto, además de un intercambio entre colegas y especialistas del tema para obtener la posición más certera, en lo que se refiere a los valores históricos y estéticos de la obra.<sup>38</sup>

### **La reintegración pictórica en *Las cuatro estaciones* del grupo TAM**

La etapa de nivelación de la superficie significó, en el caso de las Lunetas, un punto de partida de la intervención que se debía abordar. Los estucos previos a la reintegración pictórica, que servirían de base, fueron realizados con una textura distinta a la original sin que ello generara una interrupción ni fuera en desmedro de la obra. La aplicación de estas masillas con una superficie lisa, prescindiendo de la rugosidad propia del muro, fue uno de los recursos utilizados como distintivo entre el original y el agregado partiendo siempre de la base que este cambio de textura, no debía ser protagonista ni tampoco menoscabar el trabajo siguiente, que involucraba la reintegración pictórica.



Fig. 26. *Otoño* durante la etapa de nivelación de faltantes

Una vez realizado el estudio integral de la problemática existente y después de arduos intercambios de propuestas, que incluyeron un seminario de discusión, se dispuso adoptar el criterio de reconstrucción, teniendo en cuenta que toda nueva adición debía distinguirse del original. Es cierto que, con la ayuda de la técnica actual y un exhaustivo trabajo de documentación, era factible rescatar la obra de Castagnino desde el punto de vista figurativo. La restauración de *Otoño* involucraba recobrar una imagen casi inexistente mediante una reintegración cromática

---

<sup>38</sup> Michele Cordaro, "Argan e il restauro", *Cesare Brandi. Il restauro. Teoría e pratica*, Roma, Ed. Riuniti, 1994, p. 63.

ilusionista. Esa recuperación estética y formal no se limitó a *Otoño*, sino a todo el conjunto de las obras pintadas por el grupo TAM, ya que el deterioro en una de sus piezas distorsionaba la comprensión visual de *Las cuatro estaciones*. La secuencia de la restauración se desarrolló en varias etapas. Terminado el nuevo edificio del Museo del Libro y de la Lengua, los cuatro murales fueron ubicados en su lugar definitivo. Instaladas las piezas, tanto la protección metálica como el recubrimiento con gasa que habían sido colocados para los traslados, fueron eliminados de las cuatro lunetas. A continuación, se realizó una limpieza con medios acuosos de la capa pictórica y se removieron mecánicamente antiguos repintes. Asimismo, se niveló la superficie tanto perimetralmente como en las depresiones y oquedades de los cuatro muros. Los desprendimientos de la pintura fueron consolidados y se establecieron entonces, los niveles de reintegración cromática.

En el caso de *Otoño*, los pasos metodológicos a seguir incluyeron acondicionar el soporte nivelando de manera tal que, la apariencia lisa y pulida del nuevo fondo, marcara un neto contraste con la rugosidad propia del muro. Sobre esta uniforme superficie se proyectó una fotografía de *Otoño*, tomada antes del incendio, y los fragmentos originales de la pintura sirvieron como puntos de referencia para ubicar espacialmente las figuras. Luego de plasmar el dibujo con grafito, la imagen fue entonada con colores al agua –fácilmente reversibles–, y una gradación de valor más alto fue seleccionada para toda la paleta cromática utilizada, otorgando de ese modo una clara diferencia sobre el original. Aún con esta variación de matices, la recuperación del diseño y el volumen devolvió la unidad de la obra de Castagnino en particular y de todo el conjunto cumpliendo de ese modo, el objetivo inicial planteado.



Fig. 27. Fotografía de *Otoño* antes del incendio



Fig. 28. Proyección de la imagen existente para el traslado del dibujo



Fig. 29. Durante la reintegración pictórica

Sin importar la decisión tomada es necesario tener presente que, en nuestro país como así también en la mayor parte del mundo occidental, en estos últimos veinte años las metodologías en la disciplina se han ido distanciando de las teorías tradicionales del restauro. Y así lo expresan los directivos de uno de los centros de conservación de patrimonio más importantes del mundo, el *Opificio delle Pietre Dure*, en Florencia. Transcribimos una parte de sus reflexiones ya que reflejan el mismo espíritu que nos llevó a realizar la intervención en *Las cuatro estaciones*.

[...] probablemente la metodología del restauro pictórico del Laboratorio de Restauro del *Opificio* se ha separado de la teoría de su primer director. El cambio de tiempos, de gusto, de sensibilidad artística y quizás las exigencias, especialmente vinculadas con la obra de arte y su contexto han influido. Aun así sabemos, que la responsabilidad siempre es nuestra. Como disculpa podemos solo decir que nunca, en ningún caso, hemos olvidado de llevar adelante en nuestro “último acto”, un “acto crítico”, profundamente estudiado, largamente discutido a veces sufrido pero siempre sentido como un acto necesario para incorporar el objeto en esta realidad y para que pueda continuar existiendo [...].<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Marco Ciatti, Cristina Danti, Cecilia Frosinini, “Superficie pittoriche: pitture murali, dipinti su tela e tavola, materiali cartacei”, en *Lacuna. Riflessioni sulle esperienze dell’Opificio delle Pietre Dure*, Atti dei convegni del 7 aprile 2002 e del 5 aprile 2003, Firenze, Edifir, 2009, p. 48.

*Las cuatro estaciones después de la restauración*



Fig. 30. *Primavera, Verano, Otoño e Invierno*

## Conclusiones

En el campo de la conservación, el término “laguna” es sinónimo de faltante y se asocia con una importante interrupción en el tejido pictórico. Esto repercute en su significado como bien cultural y limita la lectura de la obra como un todo. Nadie duda que una merma pictórica en una obra de arte genera, en la mayoría de los casos, una devaluación en la pieza. Sin embargo, las posibles soluciones implementadas durante distintos períodos son las que provocan controversia o discusión, fruto de una confrontación de paradigmas reinantes en disciplinas afines a la preservación de nuestros bienes culturales.

La decisión tomada, en el caso de la enorme merma de *Otoño* pintada por Juan Carlos Castagnino, debe en gran parte su resolución al hecho de pertenecer a un conjunto, en lugar de considerarla una obra individual. Dicha luneta había perdido, en un incendio accidental, más del 60 % de la imagen. El suceso, más allá de comprometer la obra mencionada, interrumpía la lectura del ciclo pictórico como un todo, constituido por las cuatro estaciones del año.

El criterio adoptado, para reconstruir de manera ilusionista la imagen faltante, se basó en el relevamiento y estudio de otras restauraciones citadas anteriormente, que presentaban problemas similares. En el caso de *Otoño* existía la documentación fotográfica de cómo era el mural antes del incendio. Con esa información, era posible recrear los personajes perdidos durante el fuego y lograr bocetar el dibujo. De esa manera, se proyectó la foto sobre el muro y los fragmentos remanentes sirvieron para ubicar espacialmente la imagen y conocer exactamente las proporciones. Este recurso funcionó como un procedimiento alternativo a aquel implementado en la iglesia de *Santos Juanes* de Valencia donde los registros fotográficos se transfirieron directamente, mediante una técnica innovadora. En la obra de Castagnino

contábamos, además de la fotografía, con los fragmentos indemnes del muro que funcionaron como registro actual, de la paleta cromática de la pieza. En consecuencia, la reintegración pictórica se llevó a cabo desde el análisis y la lógica como aquella implementada en *Santa María del Mar*, también en Valencia. Para diferenciar el retoque pictórico, en vez de recurrir a las tradicionales técnicas de *tratteggio*, se optó por la degradación cromática como se hiciera en los murales de la Capilla Scrovegni y en las pinturas destruidas por el terremoto de Asís, en Italia. Además de este recurso, asociado a la valoración cromática, el muro sobre el cual se trabajó tenía un acabado completamente liso, de manera de distinguir esta nueva superficie, de la rugosa textura original. De este modo, se reforzaba la diferenciación entre lo agregado y los pocos fragmentos remanentes de *Otoño* y se respetaba el criterio en el cual, toda nueva adición no debe confundirse con el original. Otra pauta imprescindible en la restauración es la reversibilidad en los materiales aplicados y para ello se utilizaron, en la reintegración cromática, colores al agua que pueden ser removidos de manera sencilla y sin perjuicio para la obra, aún pasado un largo tiempo.

Es irrefutable que, con la restauración estética y formal de *Otoño*, no solo se recuperaba una luneta sino todo el conjunto de las obras pintadas por el grupo TAM, ya que el deterioro en una de sus piezas distorsionaba la comprensión visual de *Las cuatro estaciones*. El agravante principal residía básicamente en las enormes dimensiones del faltante pictórico. Sucedió aquello que el fundador del Instituto Central de Restauo, Cesare Brandi, en la década del setenta, describe de la siguiente manera en su *Teoría de la restauración*:

Es, pues, un esquema espontáneo de la percepción establecer en una percepción visual una relación de figura y fondo. Esta relación es después articulada y desarrollada en la pintura según la espacialidad elegida para la imagen, pero cuando en el tejido de la pintura se produce una laguna, esta figura no prevista resulta convertida justamente en una figura a la que la pintura sirve de fondo; así pues, a la mutilación de la imagen se añade una devaluación, un retroceso a fondo de lo que precisamente nació como figura.<sup>1</sup>

El caso de *Las cuatro estaciones* sin duda reflejaba esta situación, pero al mismo tiempo la decisión tomada por el Centro Tarea se debatía con el segundo principio de la disciplina enunciado por el mismo Brandi: “La restauración debe dirigirse al

---

<sup>1</sup> Cesare Brandi, *Teoría de la restauración*, op. cit., p. 27.

restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra a través del tiempo”.<sup>2</sup>

La documentación y las fotografías encontradas proporcionaban evidencia suficiente como para restituir la imagen, sin caer en la falsificación artística. No obstante, la decisión se encontraba supeditada a un sistema de variables complejo, que involucraban la tipología de la obra, los materiales constituyentes, la época de creación, el tipo de degradación, la extensión y relevancia de la laguna dentro del tejido figurativo, además de la incidencia sobre la estabilidad estructural y sobre la apariencia estética de la obra. Como ya hemos presentado existen teorías y cartas que regulan la disciplina empero también, existe una evolución en estos documentos particulares desde su origen hasta hoy. En este sentido, en las últimas décadas el grado de autoridad prescrita, con respecto a las opciones y comportamientos, está decreciendo a favor de un enfoque de la ética más amplio. Asimismo, estos nuevos paradigmas en la restauración se adecuan a una mayor cantidad de realidades y admiten tratamientos, anteriormente inconcebibles, que ayudaron a justificar la resolución de este caso. “Lo que caracteriza a la conservación y a la restauración no son sus técnicas ni instrumentos sino la intención con que se hacen: no depende de qué se hace sino de para qué se hace”,<sup>3</sup> sentencia Salvador Muñoz Viñas en su *Teoría contemporánea de la restauración*, trazando de este modo un punto de inflexión en la clásica tradición, instaurada por el fundador del *Istituto Centrale*.

El propósito del proyecto era, efectivamente, recuperar la lectura del conjunto y evitar perder el mensaje contenido en esas cuatro pinturas, sabiendo que, en cada obra existe un “estado eficaz y un estado defectuoso”<sup>4</sup> y que, cuando ocurren alteraciones “impiden que la verdadera forma transmita a la imaginación el sentimiento y la percepción adecuados”.<sup>5</sup>

Pese a todo, es esencial tener presente que, unas décadas atrás, la recuperación de la imagen faltante de manera ilusionista no hubiera sido posible. La ausencia de los recursos técnicos con los que se cuenta hoy en día hubiese resultado un escollo pero, por sobre todas las cosas, una concepción de pérdida que se deleitaba con el encanto

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>3</sup> Salvador Muñoz Viñas, *Teoría contemporánea de la Restauración*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>4</sup> David Hume, *De la tragedia y otros ensayos*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 55.



de la ruina y la vigencia de criterios con una inclinación romántica que respetaban la historicidad sobre la estética y exaltaban el valor sublime y pintoresco de material remanente. El juicio crítico imperante hubiera evaluado ese grado de deterioro como un estrago irreparable. Frente a un problema de esta magnitud, donde el remanente original era tan escaso, la solución hubiese sido conservar esas piezas aisladas como restos arqueológicos, considerando el material existente tanto o más valioso que el rescate de la integridad de la obra y de todo su conjunto.

Por otro lado, los textos actuales hablan de objetos preciosos que, con la inserción de una laguna, se transforman en amorfos porque presentan una discontinuidad estética que va en contra de la naturaleza misma del objeto y la finalidad para la cual fue creado. Ahora bien, ¿cuál sería la certeza de que una reintegración cromática para completar la laguna, aun con todo el rigor del caso, podría anular esa realidad?

Las respuestas a esas preguntas sin duda nos ubican en un momento de la historia que determina ciertos comportamientos. Para Jean-Pierre Cometti “los objetos con los cuales uno trata están efectivamente insertos en una historia [...]”<sup>6</sup> y del mismo modo para Roberto Longhi, la imagen que los individuos de una época determinada se hacen de una obra es producto de los instrumentos de percepción, otorgados por una cierta historia y una determinada sociedad.<sup>7</sup> La aprehensión y la apreciación de las obras dependen de la intención del espectador. Al mismo tiempo, la conquista de la primacía de la forma de una obra de arte sobre su función es la expresión más específica de la autonomía ganada del artista en este último siglo. El arte moderno instauró una relación radicalmente nueva entre la obra y su público, entre la forma, de la cual el artista es su amo, y la función de la obra.<sup>8</sup> Y sin lugar a dudas la conservación y aquellos que ejercen la disciplina no pueden desligarse de ello. El conservador hace del arte un objeto de investigación y de intervención, para ello presupone su valor y su función social y cultural.<sup>9</sup> Cada obra, cada manifestación del hombre, es para siempre un documento del momento en que fue realizado. El tiempo histórico en el cual la obra a restaurar es analizada y evaluada marca un

---

<sup>6</sup> Jean-Pierre Cometti, “Filosofía(s) de la restauración”, *op. cit.*, p. 222.

<sup>7</sup> Roberto Longhi, citado por A. Berne Joffry, *Le dossier Caravage*, Paris, Minuit, 1959, pp. 100- 101.

<sup>8</sup> Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, pp. 65- 84.

<sup>9</sup> Jean-Pierre Cometti, “Filosofía(s) de la restauración”, *op. cit.*, p. 223.

determinado punto de vista inevitable y fundamental en el ámbito de la metodología de restauración elegida. La conciencia de quien interpreta el estado de una obra y su consecuente restauración es la conciencia de un momento histórico y cultural. Por lo tanto, las preguntas y las interpretaciones que se proyectan sobre el objeto dependen de la situación histórico-cultural de quien evalúa ese objeto.<sup>10</sup>

El restaurador es ese espectador que, en función de las normas que rigen con una cierta situación histórica y social y también por anteriores experiencias y formaciones artísticas, valida la obra de una manera y dado el momento que vive concibe esta laguna como una deformidad del conjunto. Es cierto que si el conjunto mantenía la apariencia con que fue encontrado –la obra de Castagnino quemada en un 60 %- había una pérdida de lectura. Ahora bien, la reducción de esa obra a “conjunto amorfo”, ¿constituye una realidad o es una apreciación de un lugar y un momento determinado?

Las lunetas de Galerías Pacífico, olvidadas durante más de quince años producto de una historia particular en una sociedad de determinadas características, perdieron en ese período de tiempo todo su valor, ya que no hubo espectador que las apreciara. Cuando, en cambio, estas mismas piezas se recuperaron y se incluyeron en el guion del museo, recobraron su valor y jerarquía.

Por otro lado, un rasgo elemental de la pintura mural es su condición como parte de un todo. No se trata de una obra aislada, sino que posee una interdependencia con la arquitectura y esto exige analizarla conjuntamente. La lectura de los muros está, consecuentemente, supeditada a la disposición que éstos tienen dentro de los espacios edilicios. Tanto el significado como la función de las pinturas van de acuerdo a su entorno y en ese sentido, en el caso que nos atañe, la descontextualización se originó con la drástica decisión de dismantelar la unidad original, separando las lunetas de la enorme cúpula. La resignificación implicó entonces que las obras tuvieran a partir de su reubicación un sentido distinto, ya que formaban parte de un nuevo guion o relato interpretando, en esta nueva instancia, la reconstrucción de *Otoño* como la alternativa más razonable para vincular los murales entre sí.

---

<sup>10</sup> Cordaro Michele, “Il concetto di originale nella cultura del restauro storico e artistico”, en *Restauro e tutela: scritti scelti (1969-1999)*, Roma, Annali dell’Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, 2000, pp. 181- 182.

El tratamiento de reintegración de lagunas dentro de la disciplina de la restauración se considera un acto meramente técnico.<sup>11</sup> Sin embargo, como se puede ver a lo largo de los numerosos casos citados, la toma de decisiones asumida en la reintegración de *Otoño* se encuentra fuertemente influenciada por las tendencias del momento en que se realiza. Este vínculo entre la restauración y la estética evoluciona sin pretenderlo de manera simultánea, viéndose la primera condicionada por la segunda. Si el restaurar es un acto que implica devolver o recuperar la correcta lectura de una obra de arte, no tiene otra posibilidad que verse enmarcado dentro de un contexto histórico, social y cultural de un momento y de un lugar.

El criterio actual en las bellas artes privilegia el concepto que intenta transmitir una obra de arte sobre la materialidad que la compone. Es más relevante conservar la idea en una pieza que los materiales que la integran. Paralelamente, el bombardeo de imágenes, que nos rodean en la actualidad a través de cualquier medio, busca cada vez más una definición perfectamente nítida sin admitir irregularidad alguna. Los nuevos ojos se educan con imágenes de alta definición o imágenes que se modifican para lucir perfectas. En el caso de la restauración, lo cierto es que, al reducir los efectos de distracción que genera el deterioro con una reintegración pictórica ilusionista, el espectador se concentra solamente en admirar la obra sin interrupciones ni alteraciones.

Indudablemente, los cambios de paradigmas en las artes causan un efecto en la toma de decisiones en el momento de una intervención. Con todo, del mismo modo que los paradigmas van cambiando, también los criterios de gusto se modifican y, directa o indirectamente, ejercen influencia en las medidas que se asumen. El caso de estudio que abordamos contempla la recuperación de una imagen perdida en un alto porcentaje. La intervención sobre las lunetas de Galerías Pacífico pintadas por el grupo TAM vislumbra sobre un caso concreto la posible dependencia de la conservación sobre la estética.

Aun cuando la restauración es una actividad sistemática, está respaldada científicamente y tiene sus propios postulados, la toma de decisiones involucra un proceso crítico y un acto creativo que, como tal, está afectado por el gusto. La ética y

---

<sup>11</sup> Para una descripción de los distintos tipos de laguna en una obra de arte, véase Cecilia Frosinini “La lacuna nel progetto di restauro oggi”, en *Lacuna. Riflessioni sulle esperienze dell’Opificio delle Pietre Dure*, Atti dei convegni del 7 aprile 2002 e del 5 aprile 2003, Firenze, Edifir, 2009, pp. 27-31.

la estética en la restauración se confrontan en cada intervención. La misma está sujeta a cambios en los paradigmas pero, al mismo tiempo, a transformaciones en los criterios de apreciación de la obras.

## Bibliografía

- A.A.V.V., *Galerías Pacífico Magazine*, Buenos Aires, c. 1992.
- A.A.V.V., *Lacuna. Riflessioni sulle esperienze dell'Opificio delle Pietre Dure*, Atti dei convegni del 7 aprile 2002 e del 5 aprile 2003, Firenze, Edifir, 2009.
- A.A.V.V., *Minimo intervento Conservativo nel Restauro dei Dipinti*. Cesmar7. Atti del Secondo Congresso Internazionale *COLORE E CONSERVAZIONE, Materiali e Metodi nel Restauro delle Opere Policrome Mobili*, 29-30 Ottobre 2004, Teatro Comunale, Thiene (VI), Padova, Casa Editrice Il Prato, 2005.
- A.A.V.V., *Murales de Buenos Aires*, Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Gobiernos de Buenos Aires, 2004, (CD-ROM).
- AA. VV., *Juan Carlos Castagnino, artista de su tiempo*. Buenos Aires, Museo Universidad de Tres de Febrero, marzo 2002.
- Amigo Roberto, "Whisky y claveles. Antonio Berni: de la guerra fría a la guerra sucia" en, *Ramona*, Buenos Aires, agosto 2008.
- Appelbaum Barbara, "Criteria for Treatment: Reversibility", en *Journal of the American Institute for Conservation*, The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works, Vol26, Nº 2, 1987.
- Appelbaum Barbara, *Conservation treatment methodology*, Burlington, Elseiver, 2007.
- Babino María Elena, "Manuel Colmeiro en Buenos Aires y su participación en los murales de Las Galerías Pacífico", en *Quintana* n. 5, Santiago de Compostela, 2006.
- Babino María Elena, *El grupo de París*, Buenos Aires, Centro virtual de arte argentino, 2010.
- Baldini Umberto, O. Casazza, *El crucifijo de Cimabúe*, Madrid, Edit. Ministerio de Cultura, Museo del Prado, 1983.
- Baldini Umberto, *Teoria del restauro e unita' di metodologia, Vol. I*, Firenze, Nardini, 1991, [Primera edición 1978].
- Ballesteros Andrés, Oscar Benavent, María Gómez, Alicia Hernández, "Restauración de pinturas al fresco quemadas en 1936" en, *Actas del I Congreso del GEIIC. Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*. Palacio de Congresos de la ciudad de Valencia. 25, 26 y 27 de noviembre de 2002.
- Barbero Encinas Juan Carlos, *La memoria de las imágenes. Notas para la Teoría de la Restauración*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2003.
- Barrio Néstor, Diana Wechsler, *Ejercicio Plástico: la reinención del muralismo*, Buenos Aires, UNSAM edita, 2014.
- Basile Giuseppe, *Il restauro della Cappella degli Scrovegni a Padova: indagini, progetto, risultati*, Milan, Skira, 2003.
- Basile Giuseppe, "Debate e Investigación. Restauración e interdisciplinariedad", en *Revista ph 50* - octubre 2004.
- Basile Giuseppe, "La restitución del ciclo pictórico de la decoración mural de la capilla Scrovegni y de la Basílica superior de San Francisco en Asís", *Quintana* Nº 3, 2004.

- Basile Giuseppe, *Che cos'è il restauro: come, quando, perché conservare le opere d'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1989.
- Basile Giuseppe, *La realta dell'utopia: i restauri di Assisi*, Atti del primo convegno internazionale di primavera sul restauro, Firenze, Nardini, 2002.
- Baxandall Michael, *Formes de l'intention, Sur l'explication historique des tableaux*, Marseille, Jaqueline Chambon, 1991.
- Beck James, Michael Daley, *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- Belej Cecilia, *Muralismo y proyecto moderno en Argentina. Entre las décadas de 1930 y 1950*, Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2012.
- Belej Cecilia, Roberto Casazza, *Galerías Pacífico. Un lugar único en Buenos Aires*, Buenos Aires, Bifronte, 2007.
- Belej Ceclia “La conquista en el muralismo mexicano: Representaciones de las matanzas de los indígenas”, en *Intersticios: Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, Vol. 8 (1), Murcia, España, 2014.
- Benjamín Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936) (Última versión), en Benjamín, *Discursos interrumpidos I*, traducción Jesús Aguirre, Barcelona, Planeta Agostini, 1994, [Primera edición 1973].
- Bermejo Talía, “Las Galerías Pacífico en la prensa”, en *Spilimbergo*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- Berni Antonio, “La pintura mural en la Argentina”, en *Forma. Órgano de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, N° 23, Buenos Aires, noviembre de 1942.
- Berni Antonio, “Nuestro Arte muralista”, en Julio Imbert et al., *Murales de Buenos Aires. Galería Pacífico*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1981.
- Berni Antonio, *Antonio Berni, Obra pictórica 1922-1981*, MNBA, Buenos Aires, junio- julio 1984.
- Bomford David, Mark Leonard, (eds.), *Issues in the Conservation of Paintings*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 2004.
- Bonsanti Giorgio, “Brandi e la materia”, en *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita*, Roma, Edifir Edizioni, 2008.
- Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto, Elementos para una sociología de la cultura*, traducción Alicia Gutiérrez, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2010.
- Bozal Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1999, 2 volúmenes, [Primera edición 1996].
- Brajer Isabelle, “To retouch or not to retouch? Reflections on the aesthetic completion of wall paintings”, *CeROArt*, Juin 2015.
- Brandi Cesare, “Il trattamento delle lacune e la *Gestalt Psychologie*”, en *Problems of the 19th and 20th Centuries. Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton, Ed. Millard Meiss, Princeton University Press, 1963.
- Brandi, Cesare. *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Forma, Versión española, 1988, [Primera edición 1967].
- Burke, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, traducción Juan Antonio López Férez, Madrid, Tecnos, 1987, [Primera edición 1757].
- Burucúa José Emilio, “Propuesta de hipótesis iconográficas para desanudar el enigma de los significados de *Ejercicio Plástico*”, en Barrio et al., *Ejercicio Plástico: la reinención del muralismo*, Buenos Aires, UNSAM edita, 2014.
- Burucúa José Emilio, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Capitel Antón, *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza, 1988.

- Castagnino en *David Alfaro Siqueiros, Exposición Homenaje*, SAAP, Buenos Aires, julio 1962.
- Castro Xosé Antón, *Manuel Colmeiro*, Vigo, Galaxia, 1994.
- Ciatti Marco, “Le fasi finali nel restauro tra teoría e pratica, alcune riflessioni”, en *Le fasi finale nel restauro delle opere policrome mobili*, V Congreso internacional Colore e Consevazione, CESMAR7, Il Prato, Saonara, Trento 19- 20 de noviembre 2010.
- Ciatti Marco, *Apuntti per un manuale di storia e di teoría del restauro*, Firenze, Edifir, 2009.
- Cometti Jean-Pierre, “Filosofía(s) de la restauración”, en *Anuario TAREA*, San Martín, UNSAM edita, Año 2 Volumen 2, 2015.
- Cometti, Jean-Pierre, *La force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques, 2009.
- Conti Alessandro, *Storia del restauro*, Milán, Electra, 1988, [Primera edición 1973].
- Cordaro Michele, “Argan e il restauro”, en *Cesare Brandi, Il restauro: teoría e pratica 1939-1986*, Roma, Ed. Riuniti, 1994.
- Cordaro Michele, “Il concetto di originale nella cultura del restauro storico e artistico”, en *Restauro e tutela: scritti scelti (1969-1999)*, Roma, Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, 2000.
- Corrales Mónica, Pascual Lencina Pujol, *Demetrio Urruchúa, La pintura de un maestro*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2007.
- Dickie Georges, *El siglo del gusto*, Madrid, Trotta, 2004.
- Eder Rita, “El muralismo mexicano: modernismo y modernidad”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano (1920-1960)*, México, Munal, 1991.
- Fantoni Guillermo, *Berni entre el surrealismo y Siqueiros. Figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos épocas*, Rosario, Beatriz Viterbo Ediciones, UNR, 2014.
- Fernández, Diana, “Los grandes almacenes: Le Bon Marché”, en *Vestuario Escénico. Diseño. Historia y Teoría del Traje y la Moda. Cine. Teatro* Marzo 2014-12-14. Disponible en: <http://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/03/02/los-grandes-almacenes-le-bon-marche/>
- Ferrer Morales Ascensión, *La pintura mural, Su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.
- Gaetani Maria Carolina, “La reintegrazione delle lacune attraverso la tecnica del trateggio: considerazioni sul metodo”, en *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi, Atti del Convegno Internazionale*, Viterbo, Nardini, 2003.
- Gallegos Damasia, “Las Lunetas de Galerías Pacífico. Un estudio de caso”, en *Tarea. Anuario del IIPC 1*, UNSAM edita, septiembre 2014.
- Gallegos Damasia, “Reproducción de morteros y técnica pictórica de *Ejercicio Plástico*”, en Barrio et al., *Ejercicio Plástico: la reinención del muralismo*, Buenos Aires, UNSAM edita, 2014.
- Gamondes María Rosa, Marcelo Magadán, “Galerías Pacífico: Azarosa historia”, en *Galerías Pacífico Magazine*, Buenos Aires, s/f.
- Gombrich Ernst H., *Breve historia de la cultura*, traducción Carlos Manzano y Luis Alonso López, Barcelona, Península, 2004, [Primera edición 1969].
- Gombrich Ernst H., *Ideales e ídolos, Ensayos sobre los valores en la historia y el arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- Gómez de la Serna Ramón, “Las Galerías Pacífico, Proyecto y realización. Arquitectos Aslán y Ezcurra”, en *Revista de Arquitectura*, XXXIII, n. 325, Buenos Aires, enero 1948.
- González Tuñón Raúl, “D. Alfaro Siqueiros y los próximos pasados”, en *Contra*, Volumen 1, Nº 4, agosto de 1933.
- González Varas, Ignacio, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.

- Gordon Eric, "A Comparative Study of Italian Retouching Techniques", en *AIC Paintings Specialty Group, Postprints*, Pennsylvania, The American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2000.
- Grenda Magdalena, "Tratteggio retouch and its derivatives as an image reintegration solution in the process of restoration", en *CeROArt*, 6, 2010.
- Guerrero Luis Juan, *Estética operatoria*, Buenos Aires, Losada, 1956.
- Hume David, *De la tragedia y otros ensayos*, prólogo, traducción y notas de Macarena Marey, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2003, [Primera edición 1757].
- Ibarlucía Ricardo, "¿Para qué necesitamos las obras maestras?", en *Boletín de Estética N° 20*, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas Programa de Estudios en Filosofía del Arte, Año VIII, junio 2012, n° 20.
- Imbert Julio et al., *Murales de Buenos Aires. Galería Pacífico. Berni. Castagnino. Colmeiro. Spilimbergo. Urruchua*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1981.
- Lear John, "La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico El Machete", en *Signos Históricos*, N° 15, enero-junio, 2006.
- Liernur Jorge Francisco, Fernando Aliata, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Estilos, obra, biografías, instituciones, ciudades*, Buenos Aires, AGEA, 2004.
- López Morales Francisco Javier y Francisco Vidargas (eds.), *Los nuevos paradigmas de la conservación del patrimonio cultural 50 años de la Carta de Venecia*, México, D.F, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2014.
- Macarrón Miguel Ana María; Ana González Mozo, *La conservación y la restauración en el siglo XXI*, Madrid, Tecnos, 1998.
- Macarrón Miguel, Ana María, *Historia de la conservación y la restauración*, Madrid, Tecnos, 2002, [Primera edición 1998].
- Magadán Marcelo, "La obra: el rescate del *Bon Marché*", disponible en: <http://www.magadanyasociados.com.ar/pdf/CA36.pdf>
- Majluf Natalia, "El indigenismo en Perú: Hacia una visión comparativa", en *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM, 1994, Tomo II.
- Malosetti Costa Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Mancinelli Fabrizio, Colalucci, G.; Gabrielli, N. "Il Giudizio censurato", en *Art Dossier*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, Marzo 1994.
- Marte Fernando, Damasia Gallegos, "Argentinean Murals: Conservation and Characterization of Pictorial Techniques", en Sgamellotti et al., *Science and Art. The painted surface*, Londres, The Royal Society of Chemistry, 2014.
- Marte Fernando, Marcela Cedrola, "Caracterización físico-química de los materiales utilizados en la obra mural Ejercicio Plástico", Barrio et al., *Ejercicio Plástico: la reinención del muralismo*, Buenos Aires, UNSAM edita, 2014.
- Mendizábal Héctor, Daniel Schávelzon, *Ejercicio Plástico. El Mural de Siqueiros en la Argentina*, El Ateneo, Buenos Aires, 2003.
- Mercado Hervás Marina S., "Técnicas y procedimientos de reintegración cromática", en *Cuadernos de restauración n°7*, Sevilla, COOLBA, 2009.
- Michaud, Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris, Jacquelin Cambon, 1999.
- Montesquieu, *Ensayo sobre el gusto*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Colección Austral, 1948, [Primera edición 1717].
- Mora Paolo, L. Mora, P. Philipot, *La conservation des peintures murales*, Bologna, Compositori, 1977.
- Moretti Patrizia, D. Gallegos, F. Marte, B. Brunetti, A. Sgamellotti and C. Miliani, "Materials and techniques of twentieth century Argentinean murals", en *Procedia chemistry Youth in the Conservation of Cultural Heritage, YOCOUCU 2012*, Volumen 8, 2012.



- Moretti Patrizia, *Tecniche pittoriche di muralisti argentini del ventesimo secolo*, Tesi di Laurea, Facoltà di Scienze Matematiche Fisiche e Naturali, Università degli Studi di Perugia, 2010.
- Muir Kim, "Approaches to the reintegration of paint loss; theory and practice in the conservation of easel paintings", *Reviews in Conservation* vol.10, London, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, IIC, 2009.
- Muñoz Viñas Salvador, *Teoría contemporánea de la Restauración*, Madrid, Síntesis, 2004.
- Nanni Martha, "Marco histórico", en Levinas Gabriel (ed.), *Arte argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Arte Múltipla, 1979.
- Nanni Martha, *Castagnino, otra mirada*, Buenos Aires, Fundación Banco Ciudad, Centro Cultural Recoleta, 2001.
- Pacheco Marcelo "Antonio Berni: Un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano", en O. Debroise (ed.), *Otras Rutas hacia Siqueiros*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Curare, 1996.
- Palomino Antonio, *El museo pictórico o escala óptica*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1944.
- Panofsky Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.
- Perusini Giuseppina, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Storia, teorie e tecniche*, Udine, Del Bianco Editore, 2004, [Primera edición 1985].
- Perusini Giuseppina, "La reintegración pictórica dei dipinti mobili da Edwards a Brandi", en *Le fasi finale nel restauro delle opere policrome mobili*, V Congreso internacional Colore e Consevazione, CESMAR7, Il Prato, Saonara, Trento 19- 20 de noviembre 2010.
- Philippot, Paul, "La restauration depuis 1945. Naissance, développement et problèmes d'une discipline", en *Cahiers d'étude, Study series*, Number 1, 1995.
- Platón, *Ion*, traducción directa del griego, introducción y notas de Adolfo Ruiz Díaz, Buenos Aires, EUDEBA, 1979.
- Plenderleith, Harold J. "A history of conservation", *Studies in Conservation*, N. 43, 1998.
- Poldi Gianluca, Giovanni Carlo Federico Villa, *Antonello da Messina. Analisi scientifiche, restauri e prevenzione sulle opere di Antonello da Messina in occasione della mostra alle Scuderie del Quirinale, I Quaderni di Open Care*, Milano, Silvana Editoriale, 2006.
- Pruzan Adriana, "Taller de arte mural: obra realizada en Buenos Aires- Objetivos y logros", en *Ciudad / campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. 3as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1991.
- Rabossi Cecilia y Cristina Rossi, *Los muralistas en Galerías Pacífico*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2008.
- Regidor Ros J, S. Delhom Solaz, J. Valcárcel Andrés, A. Zalbidea Muñoz, P. Soriano Sancho, "Transferencia de impresiones ink jet, una herramienta para la reconstrucción pictórica de faltantes", *Arché publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV*, Núm. 3, 2008.
- Riegl Aloïs, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Editions du Seuil, 1984.
- Rochlitz Rainer. *Subversion et suvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994.
- Rodríguez Prampolini Ida, "Siqueiros y la revolución", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 56, vol. XIV, México, IIE, UNAM, 1986.
- Rossi Cristina (comp.), *Antonio Berni: Lecturas del tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba, 2010.
- Ruskin John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Ediciones Coyoacán, S.A. de C.V., México D.F., 2001.

- Schaeffer Jean-Marie, "La teoría especulativa del arte", en *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos de estética*, prólogo, edición y traducción de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires, Editorial Biblos, Colección Pasajes, 2012.
- Scrutton Roger, *Beauty*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Sherwin Garland Patricia (ed.), *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation, Proceedings of Symposium at the Yale University Art Gallery*, London, Yale University Press, 2002.
- Siqueiros David Alfaro, "Carta a Orozco", en *Revista Hoy*, México, núm. 398, octubre 7, 1944.
- Siqueiros David Alfaro, *Art and revolution*, Londres, Lawrence and Wishart, 1975.
- Siqueiros David Alfaro, *Cómo se pinta un mural*, México, Ediciones Taller Siqueiros, 1979.
- Sitwell, Christine; Sarah Staniforth, (eds.), *Studies in the history of Painting Restoration*, Londres, Archetype Publications Ltd., 1998.
- Staniforth Sarah (ed.), *Historical Perspectives on Preventive Conservation*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 2013.
- Stanley Price Nicholas; Kirby Talley; Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 1996.
- Subirats Eduardo, *Arte y revolución en América Latina*, manuscrito del autor, Princeton, 2014.
- Sullivan Edward J., *Artistas latinoamericanos del siglo XX*, Sevilla, Museum of Modern Art, 1992.
- Taricco Clelia (comp.), *Castagnino. Humanismo, Poesía y Representación, un recorrido por la obra de Juan Carlos Castagnino*, Buenos Aires, Franz Viegner, 2008.
- Tibol Raquel, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Tronzo William (ed.), *The Fragment, an incomplete history*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2009.
- Urruchúa Demetrio, *Memorias de un pintor*, Buenos Aires, Editorial Hugo Torres, 1971.
- Vasari Giorgio, *Vida de grandes artistas*, Madrid, Mediterráneo, 1976.
- Viollet Le Duc Eugene, *Qué es el arte*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.
- Wechsler Diana. "El Taller de Arte Mural y las Galerías Pacífico", en *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.
- Weschler Diana, "Melancolía, Presagio, Perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal", en *Territorios del diálogo*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006.
- Whitelow Guillermo, Fermín Fèvre, Diana Wechsler. *Spilimbergo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999.

### Sitios de internet consultados

- La Prensa: <http://www.laprensa.com.ar/NotePrint.aspx?Note=327365>;
- La Nación: <http://www.lanacion.com.ar/1330650-inauguran-el-mural-de-siqueiros>
- La obra: el rescate del *Bon Marché*: <http://www.magadanyasociados.com.ar/pdf/CA36.pdf>
- Los grandes almacenes: *Le Bon Marché*:  
<http://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/03/02/los-grandes-almacenes-le-bon-marche/>
- Murales de Buenos Aires:<http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/murales>
- Ministerio de relaciones exteriores y culto: <http://www.mrecic.gov.ar/node/30038>

## Índice de imágenes

- Fig. 1. Siqueiros empleando la pistola mecánica, en *El muralismo y sus características*: [http://delvittocristian.blogspot.com.ar/2011\\_12\\_01\\_archive.html](http://delvittocristian.blogspot.com.ar/2011_12_01_archive.html)
- Fig. 2. El Equipo Poligráfico trabajando en *Ejercicio Plástico*, en Whitelow Guillermo et al., *Spilimbergo*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, p. 201.
- Fig. 3. *Ejercicio Plástico* en el sótano de la quinta *Los Granados*, en Mendizábal Héctor, Daniel Schávelzon, *Ejercicio Plástico. El Mural de Siqueiros en la Argentina*, El Ateneo, Buenos Aires, 2003, p. 98. Foto: Annemarie Heinrich.
- Fig. 4. *Ejercicio Plástico* en la década del noventa durante la extracción, en Mendizábal Héctor et al., *Ejercicio Plástico. El Mural de Siqueiros en la Argentina, op. cit.*, 2003, p. 187, (Archivo del proyecto).
- Fig. 5. *Ejercicio Plástico* después de la restauración en 2010, en archivo IIPC- TAREA, UNSAM. Luis Liberal.
- Fig.6. Postal de Les Grandes Magazines, *Au Bon Marché*, en <http://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/03/02/los-grandes-almacenes-le-bon-marche/>
- Fig.7. Diseño del interior de *Le Bon Marché* de Paris, en <http://vestuarioescenico.wordpress.com/2014/03/02/los-grandes-almacenes-le-bon-marche/>
- Fig. 8 Galerías Pacífico en 1889, en Gamondes María Rosa, Marcelo Magadán, “Galerías Pacífico: Azarosa historia”, en *Galerías Pacífico Magazine*, Buenos Aires, s/f, disponible en: <http://www.magadanyasociados.com.ar/pdf/ACH3.pdf>
- Fig. 9. Las Galerías Pacífico en la década del diez, en Rabossi Cecilia y Cristina Rossi, *Los muralistas en Galerías Pacífico*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2008, p. 44.
- Fig. 10. Las Galerías Pacífico en 1945, en Rabossi Cecilia y Cristina Rossi, *Los muralistas en Galerías Pacífico, op. cit.*, p. 46.
- Fig. 11 Galerías Pacifico en 1945 durante la remodelación del edificio, en Whitelow Guillermo et al, *Spilimbergo, op. cit.*, p. 212.
- Fig. 12. Una vez finalizado el trabajo del TAM, en Whitelow Guillermo, *et. al, Spilimbergo, op. cit.*, p. 206.
- Fig. 13. Manuel Colmeiro, Demetrio Urruchúa, Lino E. Spilimbergo, Antonio Berni y Juan Carlos Castagnino, en Whitelow Guillermo et al., *Spilimbergo, op. cit.*, p. 213.
- Fig. 14, 15 y 16, en Rabossi Cecilia y Cristina Rossi, *Los muralistas en Galerías Pacífico, op. cit.*, p. 39.
- Fig. 17. Berni intentando recuperar las obras en la década del 70, en Rabossi Cecilia y Cristina Rossi, *Los muralistas en Galerías Pacífico, op. cit.*, p. 48.
- Fig. 18. Revista Summa, marzo de 1978, en Rabossi Cecilia y Cristina Rossi, *Los muralistas en Galerías Pacífico, op. cit.*, p. 14.
- Fig. 19 y 20. Lunetas en el depósito, enero 2010, en archivo documental IIPC- TAREA, UNSAM, Luis Liberal.
- Fig. 21. *Otoño* luego del incendio en archivo documental IIPC- TAREA, UNSAM, Luis Liberal.
- Fig. 22, 23, 24, 25. Estado de conservación antes de la restauración, en archivo documental IIPC- TAREA, UNSAM, Luis Liberal.
- Fig. 26. *Otoño* durante la etapa de nivelación de faltantes, en archivo documental IIPC- TAREA, UNSAM, Luis Liberal.
- Fig. 27 Fotografía de *Otoño* antes del incendio, en Imbert Julio et al., *Murales de Buenos Aires. Galería Pacífico. Berni. Castagnino. Colmeiro. Spilimbergo. Urruchua*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1981, p. 14.
- Fig. 28, 29 y 30, en archivo documental, IIPC-TAREA, UNSAM, Luis Liberal.