

COMPARTIENDO DECISIONES EN TORNO A LOS VALORES. LA (NO) RESTAURACIÓN DE UNA PINTURA

Sharing Decisions on Values. The (non) Restoration of a Painting

Carolina Ossa Izquierdo¹, Ángela Benavente Covarrubias¹, Juan Manuel Martínez Silva¹, Raúl Molina Otárola²

INTRODUCCIÓN

El presente texto da cuenta de la intervención de una pintura desde la perspectiva de una “obra escuela”, la que ha sido territorio de trabajo y de reflexión de profesionales de diversas disciplinas. La restauración de la copia de Cosme San Martín “La adoración de los pastores” se plantea como un desafío técnico, pero también teórico, que pone en discusión no solo los aspectos materiales, sino también la dimensión simbólica de la pintura deteriorada. La reflexión por parte del equipo del Laboratorio de Pintura del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), acerca de los alcances de posibles intervenciones, llevó a desarrollar una consulta a un grupo ampliado de especialistas, quienes manifestaron sus apreciaciones respecto de por qué y cómo es importante la copia deteriorada de San Martín en el contexto actual. La alta valoración que se le otorgó a los deterioros llevó a detener los tratamientos, entendiendo que la copia, en su estado actual, tiene un mayor potencial de uso y valoración, alcanzando el mayor grado de “eficacia simbólica” (Muñoz Viñas 2004: 80). Así, las alteraciones materiales presentes no son entendidas como “un cambio de estado que resulta en una pérdida de valor para ese objeto, disminuyendo la posibilidad de uso o de uso potencial” (Ashley-Smith 1995: 5), sino que son reconocidas como atributos que otorgan valor a la obra.

Los resultados de la jornada invitan a reflexionar respecto de lo beneficioso que resulta para el patrimonio cuando los restauradores salen de su espacio de comodidad y asumen que las decisiones en torno a las intervenciones de los objetos competen, hoy, a una sociedad cada vez más interesada y comprometida con el patrimonio, que demanda que las instituciones responsables desarrollen políticas para la conservación, el uso y manejo de sus colecciones.

ANTECEDENTES

En el 2010 el Laboratorio de Pintura del CNCR recibió del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) una pintura que se encontraba en muy mal estado de conservación. A partir de la firma del autor, oculta bajo gran cantidad de suciedad, se supo que se trataba de una copia que realizó Cosme San Martín en 1877 de una pintura de José de Ribera de 1650. La iconografía, apenas observable, mostraba una escena en la que aparece el Niño Jesús, junto a la Virgen María, San José y unos pastores. Se trataba de la “La adoración de los pastores”.

¹ Laboratorio de Pintura, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile. carolina.ossa@cncr.cl; angela.benavente@cncr.cl; juanmambre@gmail.com

² Geógrafo independiente, Chile. raul17molina@gmail.com



Figura 1. La adoración de los pastores. Cosme San Martín, 1877. Museo Nacional de Bellas Artes (Fotografía: Correa, C. 2013. Archivo CNCR).

The adoration of the shepherds. Cosme San Martín, 1877. National Museum of Fine Arts (Photograph: Correa, C. 2013. CNCR Archive).

Cosme San Martín (1849-1906) fue becado por el Estado chileno en 1875 para perfeccionarse en pintura. Es en este contexto que la obra de Ribera, exhibida en el Museo del Louvre, se constituye

en el modelo para realizar una copia de estudio. El ejercicio de copiar era parte del ciclo formativo al que los artistas estaban sometidos por los preceptos del rigor académico en el siglo XIX. En este sentido, la elección de “La adoración de los pastores” se debía a que este tipo de pintura, con temática religiosa, era considerada por parte del Salón³ como pintura de historia, por lo que eran las obras predilectas para ser copiadas y de esa manera mostrar el oficio a que había llegado el alumno en su formación (Figuras 1 y 2).

³ El Salón era una institución, en muchos casos oficial, donde se exhibían las pinturas y esculturas de los artistas. El Salón, por medio de una comisión premiaba las obras expuestas, generando un gusto determinado de pintura, que se asociaba a la formación académica del siglo XIX.



Figura 2. La adoración de los pastores. José de Ribera, 1650. Museo del Louvre (Fotografía: © Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais - Franck Raux, 2013).

The adoration of the shepherds. José de Ribera, 1650. Louvre Museum (Photograph: © Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais - Franck Raux, 2013).

Poco antes de 1880, San Martín envió la copia a Chile a modo de muestra de sus avances, la que luego fue exhibida en el naciente Museo de Pinturas, que abrió sus puertas ese año, en el recién inaugurado edificio del Congreso Nacional en Santiago. Esta copia aparece citada en el listado del Museo de Pinturas, que es el antecedente fundacional del Museo Nacional de Bellas Artes. Los catálogos del MNBA de 1895 y de 1922 dan cuenta de que se encontraba expuesta en esas fechas. En el contexto del Salón de 1936 se publicó también en un catálogo

con motivo de una retrospectiva en homenaje a Cosme San Martín, como el primer director chileno de la Academia de Pintura. A comienzos de la década de 1940, el MNBA realizó un cambio en su exhibición permanente al incorporar la colección de pintura nacional de Luis Álvarez Urquieta, adquirida en 1939. Con posterioridad, no hay más antecedentes de que la copia volviera a ser expuesta, solo se sabe de ella el 2010 cuando es encontrada en unos de los patios del MNBA en muy mal estado de conservación.

¿Cómo un objeto de museo llega a esas condiciones? Durante 71 años la copia de San Martín estuvo principalmente en los depósitos del museo. Fue en ese período de tiempo –y de olvido– que la pintura fue perdiendo de modo paulatino su valor, tal vez por tratarse de una copia y por los contenidos de su iconografía. Es posible pensar también que una pintura tan grande fuera un estorbo al ocupar espacio en un depósito que cada vez incorporaba más objetos. Al final la pintura fue desplazada a un patio exterior donde el proceso de deterioro se aceleró, llegando a un dramático estado de conservación.

Al momento de recibir la pintura en el laboratorio presentaba importantes daños: grandes faltantes de soporte, rasgados, deformaciones, áreas abrasionadas y sin estratos pictóricos, y una enorme capa de suciedad superficial, incluyendo excrementos de paloma. La suma de estas alteraciones y deterioros, y el no contar con un bastidor, no permitían comprender que se trataba de un cuadro, ni tampoco observar la imagen representada.

El mal estado de conservación requería tomar decisiones respecto de los alcances de las intervenciones en términos de criterios, recursos y presentación

estética. Por lo demás, no había claridad en el museo acerca del uso que se le daría a la copia ni acerca de los requerimientos para la restauración. La obra restaurada podría ser expuesta en el contexto de una exposición de “copias y envíos” o ser guardada en depósito. En este escenario, el Laboratorio de Pintura tomó la decisión de abordar la intervención desde la perspectiva de una “obra escuela”, una pintura que ofreciera un lugar de aprendizaje para practicantes y pasantes, y que a la vez fuera un objeto de estudio para los profesionales del laboratorio.

El trabajo fue desarrollado durante cuatro años por un grupo conformado por practicantes, pasantes y diversos profesionales. Se realizaron estudios relativos a la materialidad y los contextos históricos de la copia y se tomó contacto con el Museo del Louvre para obtener información de la obra de Ribera y de la estancia de San Martín como estudiante (Figura 3).

Los primeros tratamientos estuvieron enfocados a devolver la estabilidad material a la copia. Se realizó una limpieza de la suciedad del anverso y reverso, y luego se consolidaron los estratos. Se unieron los rasgados, se solucionaron deformaciones y se aplicaron injertos de tela en los faltantes de soporte.



Figura 3. Equipo del CNCR trabajando en la pintura (Fotografía: Ossa, C. 2011. Archivo CNCR).
CNCR team working on the painting (Photograph: Ossa, C. 2011. CNCR Archive).

Se hizo una reentela en mesa térmica, utilizando como soporte de refuerzo una malla de poliéster monofilamento y Beva® film como adhesivo. En forma paralela se recuperó y restauró el bastidor original. La tela fue montada, logrando así recuperar la condición de cuadro. Se continuó con una limpieza más profunda, retirando la suciedad más adherida y luego se eliminó el barniz degradado. No se logró dejar la superficie completamente limpia y sin manchas, sin embargo se pudo observar mejor la iconografía. Pero los injertos, las líneas de los rasgados y las manchas, al abarcar gran parte de la superficie, aun se adelantan a la lectura de la imagen, compitiendo con las figuras y los colores, generando una percepción confusa y desordenada por parte del espectador. Ya en la etapa de presentación estética, donde se trabaja recuperando la lectura fluida de la imagen, se buscó un material de resane que no se agrietara o deformara en las grandes zonas donde debía aplicarse. En preparación para la reintegración cromática, se hicieron pruebas de color de este material, seleccionando un rojo con algo de tierra, por aportar con un tono cálido al resultado final.

Se elaboró un análisis comparativo entre la copia y una fotografía en alta resolución de la pintura de Ribera, enviada desde el Museo del Louvre, con el objetivo de determinar el grado de coincidencia entre las dos pinturas, y evaluar la utilidad del original como referente para la reintegración de las lagunas. Para esto se trabajó con herramientas de análisis provenientes de la geografía matemática, a base de imágenes fotográficas ortorrectificadas de ambas pinturas. Se concluyó que formalmente son casi exactas, por lo que la imagen de Ribera era un referente válido para la reintegración de las formas.

Es en este momento en que surge la inquietud acerca del sentido de completar las lagunas para recuperar la imagen. Desde la perspectiva de “obra escuela” resultaba interesante continuar con la reintegración, porque permitiría recrear el gesto de copiar desde el mismo referente, las grandes lagunas y zonas abrasionadas. A la vez, favorecía ensayar y practicar alternativas de reintegración en relación con la ubicación de estas respecto de la imagen, según el tipo y la cantidad de estratos que compromete, o probar diferentes sistemas como rigatino o tintas neutras.

La reintegración de la imagen era también una buena oportunidad para cuestionar algunos principios teóricos, en relación con el tratamiento de las lagunas y el quehacer del restaurador planteado por Brandi, quien señala que “nuestra única posición frente a la obra de arte (...) es considerarla en la presencia actual (...) sin reintegraciones analógicas” (Brandi 2000 [1963]: 73), haciendo referencia a la obra de arte como un “ciclo cerrado” (Brandi 2000 [1963]: 72) de la creación en donde el artista no debe ser suplantado por el restaurador. Pero si se trata de una copia donde no existe una intención creadora, se cuenta con la imagen del original como un referente válido, y el propietario no ha manifestado su intención acerca del uso o no uso que se le dará a la copia, y además se está en un contexto de aprendizaje técnico y debate teórico, ¿es pertinente reintegrar las lagunas?

Otra alternativa era suspender el proceso recién iniciado de reintegración de la pintura, y reflexionar acerca de los significados de esta copia, identificando y reconociendo atributos y valores, para luego hacer una propuesta de presentación estética relacionada con la función que cumpliría hoy esta copia y con el destino que le otorgaría el MNBA. Se optó por compartir estas inquietudes con un grupo más amplio de restauradores y especialistas de otras áreas, incluyendo al personal del MNBA a quienes se invitó a participar de una jornada de reflexión para compartir las decisiones.

METODOLOGÍA DE TRABAJO

La jornada se desarrolló en torno a la metodología propuesta por el Consejo de Colecciones de Australia, quienes utilizan la evaluación del significado como una herramienta, entendida como un proceso, que se materializa en un texto resumido llamado “Declaración de significado”⁴ en el que se describen

⁴ Por su traducción del inglés, “statement of significance”.



Figura 4. Participantes del taller de la tarde realizado durante la Jornada de Declaración de Significado (Fotografía: Pérez-Aguilera, R. 2014. Archivo CNCR).

Participants of the Significance Statement Session during the afternoon workshop (Photograph: Pérez-Aguilera, R. 2014. CNCR Archive).

“los valores y significados que tiene un objeto, o una colección, para un grupo determinado de personas, en un contexto determinado” (Russell y Winkworth 2009 [2001]: 10). El proceso de evaluación contempla el estudio de la “historia, contexto, proveniencia, lugares relacionados, memorias y conocimientos” y “describe por qué y cómo el objeto es importante y qué significa” (Russell y Winkworth 2009 [2001]: 10). Contar con esta información permite que las acciones y decisiones sobre los bienes sean tomadas de acuerdo con un significado actualizado y contextualizado, en virtud de la importancia particular de cada objeto (o conjunto de objetos) y del reconocimiento de sus atributos (Russell y Winkworth 2009 [2001]). Así, es posible elaborar los criterios que regirán las intervenciones, asegurando la conservación de los valores, en el presente y futuro, de acuerdo con las políticas de cada institución.

En mayo de 2014 se organizó la reunión que comenzó con exposiciones de académicos destacados en historia del arte, estética, teología y geografía, además del director y la encargada de colecciones del MNBA. Los ponentes entregaron información acerca de la iconografía y los contextos estéticos, históricos y geográficos en que se desarrolló el autor y la pintura. Asistieron historiadores, historiadores del arte, restauradores, y en menor proporción antropólogos, químicos, encargados de colecciones, directores de museos, investigadores, docentes, estudiantes y público general, en total más



Figura 5. Grupos de trabajo durante la Jornada de Declaración de Significado (Fotografía: Pérez-Aguilera, R. 2014. Archivo CNCR).

Working groups during the Significance Statement Session (Photograph: Pérez-Aguilera, R. 2014. CNCR Archive).

de 70 personas. La jornada comenzó invitando a los asistentes a apreciar la copia de Cosme San Martín, expuesta junto a una impresión a color de iguales dimensiones de la pintura de José de Ribera. Se les solicitó anotar sus primeras apreciaciones de la copia. La reunión continuó con los expositores que entregaron antecedentes y contenidos de la obra original, la copia y sus autores. Con posterioridad se invitó a los participantes a reflexionar en grupo respecto de los diferentes significados y valores que en forma personal, y en relación con sus disciplinas, le atribuyen o reconocen en la pintura (Figuras 4 y 5).

RESULTADOS⁵

Al final de la jornada los grupos de trabajo expusieron acerca de cómo y por qué valoraban la copia de San Martín, incluyendo espontáneamente algunas propuestas de presentación estética para una posible exhibición a público.

⁵ Cox, C. 2014. *Transcripción Jornada de Declaración de Significado. La adoración de los pastores, Cosme San Martín 1877, 26 de mayo de 2014.* Santiago, Chile: CNCR. Documento no publicado.

La copia de San Martín fue valorada principalmente como un documento histórico, en dos aspectos. El primero, por ser una copia que habla del sistema de formación académica de los artistas chilenos en el siglo XIX, cualidad que conserva hasta hoy, al haber sido trabajada como una “obra escuela”. El segundo aspecto, es que los deterioros se leen como reflejo de los cambios ocurridos en los paradigmas del arte y en la valoración estética de la copia. Quedaron supeditadas a esta valoración principal otros atributos, como la importancia del autor para el país, su iconografía como imagen religiosa (La adoración de los pastores) y por ser un objeto donde se pueden mostrar los trabajos de conservación que se han realizado.

En cuanto a las propuestas de presentación estética, las opiniones tuvieron relación con las valoraciones y posibles funciones que tendría. Se propusieron varias alternativas: mantener el estado actual como muestra del abandono sufrido, proponiendo detener la intervención para exhibirla en este estado a modo de reclamo social y de la reflexión acerca de su valoración como imagen de patrimonio deteriorado; reintegrar solo algunas zonas y mantener otras tal como están, dejando la posibilidad de completar las lagunas si a futuro la pintura es valorada iconográficamente; y una postura más tradicional, que atiende a los principios planteados por Brandi (2000 [1963]), reintegrar todas las lagunas con un color plano, que permita visualizarlas, pero que a la vez no alcancen a formar figuras ni sean tan evidentes, para obtener una lectura que privilegie la imagen por sobre los deterioros. Tanto los grupos que valoraron la pintura como una obra religiosa, o con una función expositiva, propusieron la restauración íntegra, para restablecer su carácter iconográfico dentro de los relatos de la tradición cristiana.

CONCLUSIONES

Las opiniones recogidas durante la jornada destacan que los deterioros en la copia “La adoración de los pastores” generan experiencias y aproximaciones diversas en las personas. Para los historiadores,

algunos conservadores y otros participantes, los deterioros son importantes, ya que permiten comprender el devenir histórico de la pintura y el cambio de los modelos estéticos del academicismo en la pintura y el arte, por la búsqueda de paradigmas relacionados con el arte moderno y las nuevas tendencias creativas en el siglo XX. Esto explicaría la pérdida de importancia de la copia en el arte. También se destaca que la copia de Cosme San Martín tiene una función de aprendizaje que continúa activa. Según esas opiniones, se debería detener el trabajo y dejar a la pintura con los deterioros existentes.

Las otras dos propuestas provinieron del área de la restauración, y consistieron en reintegrar con tintas neutras o completar las lagunas con rigatino. Esto se explica porque los restauradores, en general, están formados para buscar las soluciones técnicas que permitan recuperar la materialidad e iconografía, y trazan una marcha de trabajo cuyo objetivo es obtener un objeto en “buen estado de conservación”, que permanezca lo más posible en ese estado y que además pueda ser leído sin interrupciones estéticas, para ser comprendido por el espectador. Por otra parte, en general los propietarios de los objetos, entiéndase en este caso los museos, confían las decisiones y los resultados de las restauraciones a los “expertos” restauradores, argumentando no pertenecer a la disciplina y no sentirse competentes para emitir opiniones. Es así como las decisiones de intervención suelen tomarse de manera individual o dentro de un grupo restringido, que interpreta el objeto de acuerdo con su campo de conocimiento. Es desde esa perspectiva que los deterioros son comprendidos como el mal a solucionar, y el desafío es principalmente técnico.

Pero si se considera acertada la definición de bien cultural que presenta Muñoz Viñas en su *Teoría contemporánea de la restauración* (2004), al decir que son aquellos objetos o bienes “que mejor simbolizan (describen, representan, caracterizan) una cultura, identidad, unos sentimientos personales o colectivos” (Muñoz Viñas 2004: 79) y las consecuencias que de ella derivan, en cuanto a la necesidad de levantar valores y significados en la comunidad que rodea ese bien, y que de allí deriven las decisiones de intervención; entonces

se tiene un gran desafío por delante. Y este desafío no es solo para los restauradores, que deberían empezar a comprender que otros, fuera de la disciplina, tienen injerencia sobre las decisiones de intervención a tomar; también es un desafío para las instituciones que resguardan ese patrimonio, ya que no podrían desligarse de tales determinaciones y deberían empezar a preguntarse y conocer sus propias colecciones para orientar los procesos de restauración. También podrían empezar a oír otras voces, más allá de las paredes de su institución, con el fin de ser incorporadas en este levantamiento de valores y significados, pues la restauración se entiende en la actualidad no solo como la realización de intervenciones técnico-materiales, sino que como un proceso de comprensión del bien a intervenir, en el que estas operaciones técnicas son un medio para lograr un objetivo: reconstruir la comunicación entre el objeto y el sujeto que lo valora.

En el caso específico de la copia "La adoración de los pastores" y sus particulares condiciones de deterioros y faltantes, que permitieron la valoración y el estudio de su significado histórico, el Laboratorio de Pintura decidió detener el proceso de reintegración cromática y convocar a nuevas instancias de reflexión y debate con especialistas del MNBA, historiadores del arte, conservadores y científicos sociales, comprendiendo que las decisiones respecto de las intervenciones de los objetos son de interés de un grupo más amplio y que se debe involucrar a agentes de valoración de otras disciplinas, para seguir dialogando en torno a sus valores y significados.

Se entiende que si la copia se hubiese restaurado en su integridad se habrían perdido los valores reconocidos, precisamente, en lo que en un inicio se consideró como deterioros. Después de más de setenta años la obra de San Martín fue valorada como un bien cultural que va más allá de la copia y

que es reconocida por atributos que en su mayoría son sus deterioros, haciéndola portadora de múltiples significados.

La discusión en torno a esta copia permitió también hacer patente que el estado de conservación de las colecciones en los museos públicos tiene directa relación con la valoración que interna e históricamente se les ha otorgado.

La pintura al momento de escribir este texto aún permanece en el laboratorio y ha sido utilizada innumerables veces para explicar el trabajo que se realiza. Cada vez, la copia es activada con el relato de su historia, la perspectiva de "obra escuela" y los cuestionamientos teóricos, produciendo fascinación en los visitantes quienes tienden a emitir sus opiniones, las que resultan ser tan amplias como parecidas a las expresadas en la Jornada de Declaración de Significado. El MNBA aún no ha decidido el destino de la pintura, sin embargo, la situación actual permite tanto la exhibición en estado de deterioro como continuar con la restauración. La decisión acerca del uso de la pintura será de ellos, pero se espera que las decisiones concernientes a cómo y qué restaurar sean compartidas entre todos los actores.

Agradecimientos: Los autores agradecen los aportes de los expositores Antonio Amado, Gonzalo Leiva, Alex Paulsen, Roberto Farriol y Marianne Wacquez, y también a todos los asistentes que participaron activamente en la jornada. A Guillaume Kientz conservador de pinturas de la colección española del Museo del Louvre. A Gael Lepage, Rene-Gabriel Ojeda, Philippe Couton y Frank Raux de la Agence Photographique de la Réunion des Musées de France (RMN - Grand Palais). A los practicantes y pasantes, al personal del Laboratorio de Pintura y a todos quienes han colaborado con esta "obra escuela".

REFERENCIAS CITADAS

- ASHLEY-SMITH, J. 1995. *Definitions of Damage*. Ponencia presentada en The Annual Meeting of the Association of Art Historians. The Association of Art Historians. Londres, Inglaterra. Recuperado de: <http://cool.conservation-us.org/byauth/ashley-smith/damage.html> [19 octubre 2014].
- BRANDI, C. 2000 [1963]. *Teoría de la restauración* (M. A. Tojas Roger, Trad., 1ª Reimpr.). Madrid, España: Alianza.
- COX, C. 2014. *Transcripción Jornada de Declaración de Significado. La adoración de los pastores, Cosme San Martín 1877, 26 de mayo de 2014*. Santiago, Chile: CNCR. Documento no publicado.
- MUÑOZ VIÑAS, S. 2004. *Teoría contemporánea de la restauración*. Madrid, España: Síntesis.
- RUSSELL, R. y WINKWORTH, K. 2009 [2001]. *Significance 2.0. A Guide to Assessing The Significance of Collections* (2ª ed.). Australia: Collections Council of Australia Ltd.