17, INSTITUTO DE ESTUDIOS CRÍTICOS

# 17, INSTITUTO DE ESTUDIOS CRÍTICOS

**TESTIMONIOS: EL USO DE LA TEORÍA DE RESTAURACIÓN EN EL SEMINARIO TALLER DE RESTAURACIÓN DE PINTURA DE CABALLETE (STRPC) DE LA ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA (ENCRYM), 1984-2015**

TESIS
PARA OBTENER EL GRADO DE
**MAESTRO EN TEORÍA CRÍTICA**

PRESENTA:
**YOLANDA PAULINA MADRID ALANÍS**

ASESOR:
**DR. GUILLERMO PEREYRA TYSSER**

MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO JUNIO, 2019.

# TESTIMONIOS: EL USO DE LA TEORÍA DE RESTAURACIÓN EN EL SEMINARIO TALLER DE RESTAURACIÓN DE PINTURA DE CABALLETE (STRPC) DE LA ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA (ENCRYM), 1984-2015

**INDICE**


Preámbulo 2-26

Capítulo 1 Teorías de la Restauración: influencias en la restauración de pintura de caballete 27-34

Restauración 34-50

La obra de arte 50-55

a. Materia 55-63

b. Unidad y unidad potencial 63-66

Instancia histórica e instancia estética 66-70

a. Tiempo 70-79

b. Limpieza 79-84

c. Denotación vs. Reconstrucción: el proceso de reintegración 85-86

d. Ruina 87

e. Espacialidad 88

Aportaciones: ¿otras Instancias? 88-91

Consideraciones finales 92-94

Capítulo 2 Memoria archivada: testimonios involuntarios sobre el uso de la teoría de la Restauración 99-103

Testimonios involuntarios subjetivos de carácter lingüístico 103-110

Dilución de la teoría crítica: Informe sobre San Estanislao de Kotska, de Omar Díaz Pérez, 2015. 110-119

El uso de la teoría crítica como marco conceptual y sustento de las decisiones de Restauración: PROYECTO de las Pinturas del Retablo Mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca, de varios autores, 2008-2009 y 2012 119-129

Propuesta para el uso de principios y criterios teóricos, afines a la experiencia del STRPC: Capítulo de libro, “Los criterios de intervención en la restauración de la pintura de caballete de la comunidad de Ozumba” de Yolanda Madrid, 2014 129-131

Uso de la teoría a partir de la interpretación camista: Informe sobre la Pintura de San Juan Diego Tenante, de David Estrada Barrientos, 2010. 131-138

Uso a posteriori de la intervención de la teoría de Restauración: Informe sobre la pintura San Bartolomé, de Ingrid Jiménez Cosme, Septiembre –julio 2004-2005. 138-149

Programa del STRPC, 2000 149-151

Uso de principios teóricos para definir los límites de la restauración: PROYECTO en la Serie de la Vida de la Virgen, Camarín de la Virgen, Tenancingo, Estado de México, varios autores, coordinó Yolanda Madrid, 2003-2014. 151-163

Uso de la teoría de manera superficial: Informe sobre Oración en el Huerto, informe de Liliana Dávila Lorenzana, 2000. 163-171

De la teoría a la práctica y de vuelta: PROYECTO en el Santuario de Mapethé, Hidalgo, varios autores, 1995-1998 172-183

Uso de la teoría para justificar lo injustificable: Informe sobre Señor San José, informe de Eugenia Macías, 1995-1996 183-189

Conceptos de la teoría implícitos: PROYECTO en el Teatro Nacional de Santa Ana, El Salvador C.A., varios autores, 1992 189-198

Teoría de Restauración sin reconocimiento

a) Informe de pinturas de Acolman, varios autores, 1990 (catalogado con el año 1991) 199-200

b) Documento mecanografiado en resguardo del STRPC del año s/f, Temario General del STRPC, (Fecha probable 1990-1992) 200-202

c) Sin título, Informe de Javier Padilla Leiner, 1984. 202-203

Consideraciones finales 204-213

Capítulo 3 Los hombres comunes y su voz 219-221

¿Qué es restaurar una pintura de caballete? 222-225

Diferencias entre Restaurar obras de arte y patrimonio cultural 225-229

Reflexiones en torno a la materia y la imagen de una pintura de caballete 229-232

Definición de Instancia 232

Argumentos en torno a la Instancia Histórica en la Restauración de pinturas 232-236

El uso de la instancia estética 236-239

Concepto de unidad y unidad potencial 240-245

Definición sobre el contexto de una pintura a restaurar 245-247

Implicaciones sobre el uso del criterio de mínima intervención 247-249

Definiciones sobre el original 249-254

Reflexiones en torno a los criterios de reversibilidad y retratabilidad 254-255

El concepto sobre el tiempo 255-256

Consideraciones finales 257

Corolario 260-283

Anexos 284

Registros: informes consultados en el CENDOC, estudiantes y profesores del STRPC, obra intervenida 284-306

Testimonios 306

Estíbaliz Guzmán 306-315

Germán Fraustro 315-326

Gisela García 326-336

Liliana Giorguli 336-354

Lizeth Mata 354-364

Luisa Straulino 364-371

Magdalena Castañeda 372-385

Magdalena Rojas 386-397

Margarita López 397-411

Mariana Flores 411-426

Verónica Chacón 426-441

José Alberto González 441-455

Jaime Cama 455-482

# TESTIMONIOS: EL USO DE LA TEORÍA DE RESTAURACIÓN EN EL SEMINARIO TALLER DE RESTAURACIÓN DE PINTURA DE CABALLETE (STRPC) DE LA ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA (ENCRYM), 1984-2015



Con pleno agradecimiento a

mis profesores, colegas, compañeros y amigos

que me obsequiaron sus valiosos testimonios.

## Preámbulo

Esta reflexión se vertebra en torno al testimonio como instrumento original de la experiencia de las ciencias humanas, concepto desplegado por Marc Bloch (Ginzburg, 2018: 35), para conformar una historia de acento colectivo, a partir de grupos diferentes y quizá opuestos, bajo la perspectiva de que la realidad humana es múltiple, como señalaba Bloch (Ginzburg, 2018: 44). Mi principal motivación es dar cuenta de los usos de la teoría de Restauración al interior de un espacio formativo de la licenciatura en Restauración de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM-INAH), el Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete (STRPC), dando voz a los testigos-actores de esos usos, inclusive yo.



El caso que me interesa deriva de la creación de una institución educativa, la ENCRyM, dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Este último fue un proyecto que nació, a finales de la década de 1930 en México y que se vinculó con organismos internacionales como la UNESCO; a consecuencia se creó el Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales (CERLACOR) UNESCO en nuestro país, cuna de la ENCRyM, desde hace cincuenta años.

Hasta ahora se han realizado algunos textos que reflexionan en torno a la historia de la ENCRyM, cuyo contexto inicial tuvo implicaciones político-culturales particulares, que estuvieron vigentes hasta hace pocos años. Pero poco se ha construido históricamente hablando, en cuanto a sus espacios académicos. El tema que me ocupa busca la especificidad del Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete (STRPC), para construir su historia a partir de la reflexión en torno al uso de la teoría de Restauración. Ello con base en la aprehensión que de estos hechos tienen los hombres a través del tiempo, pasado y presente, porque asumo lo que Bloch piensa, que la historia debe ocuparse de actos humanos, nacidos de necesidades colectivas, posibles a partir de una estructura social determinada.

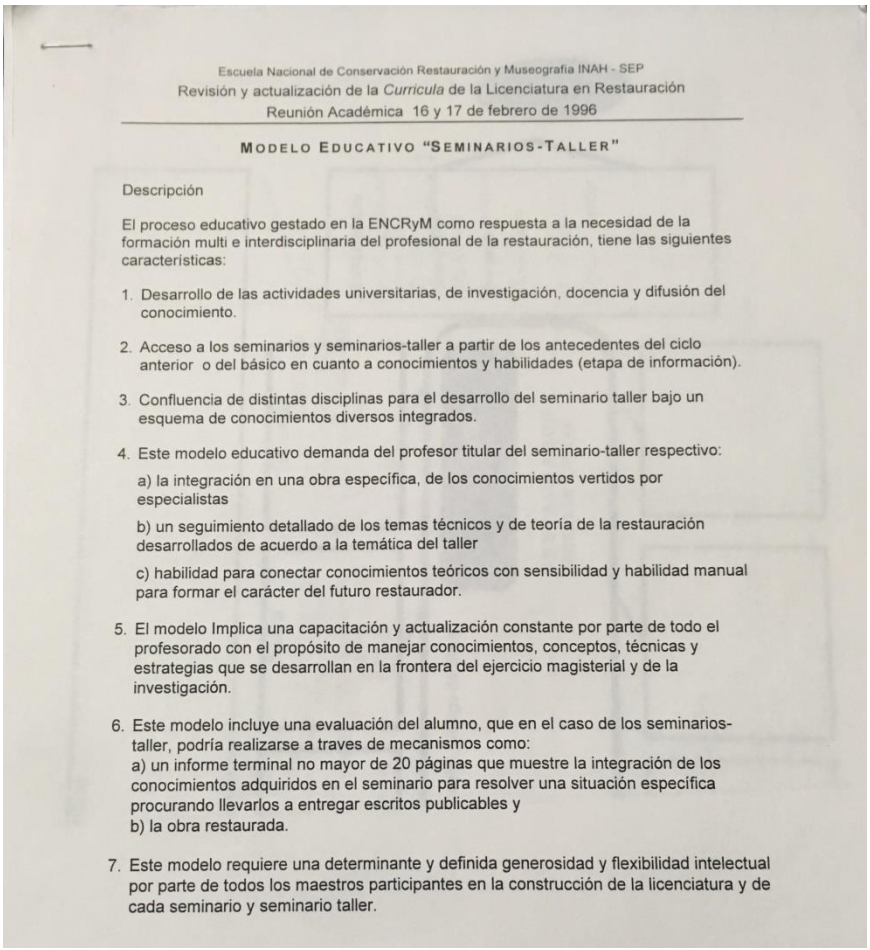
El seminario-taller es una figura educativa, con varias connotaciones, pues ha estado presente en la jerga de los restauradores vinculados a la ENCRyM desde hace 30 años. Como espacio de enseñanza inicia su actividad a fines de la década de 1980, con base en una propuesta generada por las autoridades y docentes de la ENCRyM. La idea posee varias paternidades, pues algunos consideran que fue el restaurador Sergio Arturo Montero quien lo llevó de la idea a la práctica (Liliana Giorguli, comunicación oral, ENCRyM, agosto de 2017); otros asumen que fue una propuesta traída de la masonería, que pretende espacios de discusión interdisciplinar para la toma de decisiones (Jaime Cama, comunicación oral, ENCRyM, octubre de 2017), mientras que unos más recuerdan que fue un traslado del modelo educativo de la UAM[1] (Daniel Guzmán, comunicación oral, ENCRyM, febrero de 2018). Es muy probable que todas las ideas hayan convergido en el momento adecuado, dando por resultado la construcción de un modelo de enseñanza que sigue vigente y se reconoce como una de las grandes virtudes de la ENCRyM. No es irrelevante mencionar que dos de los restauradores antes mencionados, fueron indispensables para el desarrollo del STRPC: Jaime Cama y Liliana Giorguli.



En documento de 1996, sobre la *Revisión y actualización de la Currícula (sic.) de la Licenciatura en Restauración. Reunión Académica* (1996), se señala que más que un espacio académico, se trata de un modelo educativo (Fig. 1), donde se desarrollan actividades de investigación, docencia y difusión del conocimiento, donde confluyen disciplinas bajo el esquema de saberes integrados. Para ello, el docente incorpora un objeto cultural específico, aunque en el texto se alude a ello como “obra”, en donde se vierten los conocimientos de los especialistas, además da seguimiento a temas técnicos y de teoría de la Restauración; asimismo el profesor tendrá la habilidad de “conectar conocimientos teóricos con sensibilidad y habilidad manual para formar el carácter del futuro restaurador” (ENCRyM,1996: s/p), para lo cual deberá capacitarse y ser flexible intelectualmente. Por su parte se menciona que los estudiantes se evaluarán con un informe final y la obra restaurada.

[1] Universidad Autónoma Metropolitana

En esa descripción se resume claramente el proceso de enseñanza tradicional que ocupó las aulas y los seminarios-taller de la ENCRyM entre las décadas de 1980 y 2000. Han de notarse dos cosas. Primero que el énfasis sobre lo que debe hacerse se coloca en la figura del docente, siendo así, que el estudiante sólo aparece para recibir conocimientos, informaciones y quizá experiencias a través de lo que el profesor le indica que es el deber ser.



Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía INAH - SEP
Revisión y actualización de la *Curricula* de la Licenciatura en Restauración
Reunión Académica 16 y 17 de febrero de 1996

MODELO EDUCATIVO "SEMINARIOS-TALLER"

Descripción

El proceso educativo gestado en la ENCRyM como respuesta a la necesidad de la formación multi e interdisciplinaria del profesional de la restauración, tiene las siguientes características:

1. Desarrollo de las actividades universitarias, de investigación, docencia y difusión del conocimiento.
2. Acceso a los seminarios y seminarios-taller a partir de los antecedentes del ciclo anterior o del básico en cuanto a conocimientos y habilidades (etapa de información).
3. Confluencia de distintas disciplinas para el desarrollo del seminario taller bajo un esquema de conocimientos diversos integrados.
4. Este modelo educativo demanda del profesor titular del seminario-taller respectivo:
   a) la integración en una obra específica, de los conocimientos vertidos por especialistas
   b) un seguimiento detallado de los temas técnicos y de teoría de la restauración desarrollados de acuerdo a la temática del taller
   c) habilidad para conectar conocimientos teóricos con sensibilidad y habilidad manual para formar el carácter del futuro restaurador.
5. El modelo Implica una capacitación y actualización constante por parte de todo el profesorado con el propósito de manejar conocimientos, conceptos, técnicas y estrategias que se desarrollan en la frontera del ejercicio magisterial y de la investigación.
6. Este modelo incluye una evaluación del alumno, que en el caso de los seminarios-taller, podría realizarse a traves de mecanismos como:
   a) un informe terminal no mayor de 20 páginas que muestre la integración de los conocimientos adquiridos en el seminario para resolver una situación específica procurando llevarlos a entregar escritos publicables y
   b) la obra restaurada.
7. Este modelo requiere una determinante y definida generosidad y flexibilidad intelectual por parte de todos los maestros participantes en la construcción de la licenciatura y de cada seminario y seminario taller.

Fig. 1 Definiciones en torno al Seminario taller 1996. Documento y Foto: Yolanda Madrid (YMA) 2019

Y segundo el uso de varios términos, a saber: “obra”, al referirse al objeto cultural a restaurar; el énfasis en que esté presente la parte técnica y lo relativo a la teoría de Restauración, aunque no se explicita qué debe emplearse sobre teoría, quizá porque se asume que se entiende a qué propuesta se está haciendo referencia.

Hasta el año de 2001 se perfila una definición del seminario taller que hace alusión al espacio académico, en un documento denominado *Selección de temas discutidos en febrero y marzo de 2001 por los seminarios taller,* que señala que “el Seminario Taller es un espacio académico multidisciplinario, teórico-práctico, en el que a través de un proceso de enseñanza-aprendizaje se forma a los alumnos en la restauración del patrimonio cultural, por medio de los métodos de la ética y de la investigación propias de la disciplina”. (ENCRyM, 2001: 1) Además se delimitan aquellas cualidades que serán reconocidas en un bien cultural, para respetarlas durante la restauración. En ningún momento se alude a la necesidad de usar la teoría de Restauración. En otra parte del documento se menciona que uno de los propósitos del eje de metodologías de la restauración es conformar y aplicar criterios de la Restauración, a través de proyectos.

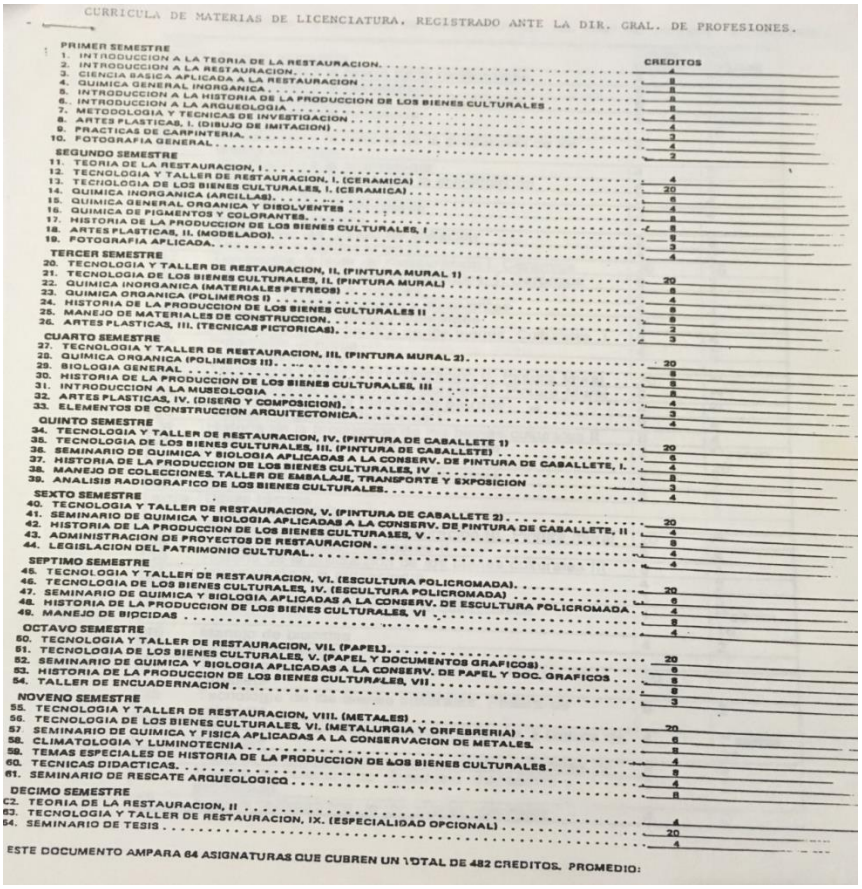


Este modelo de enseñanza aprendizaje, concebido así desde 1989 hasta 2001, y espacio académico, como propuesta de la revisión curricular realizada entre 1996 y 2003, planteó una construcción del conocimiento centrada en el diálogo y la discusión, con la pretensión de ser interdisciplinaria. En ese lugar, los docentes proponían clases en aula, lecturas y mesas de comentarios sobre lecturas y casos prácticos, que se debatían entre estudiantes y profesores para lograr la comprensión del tema propuesto. La dinámica al interior del STRPC, desde finales de 1980, comenzó siendo una actividad aletargante, pero de a poco cobró dimensión y pudo constituirse como una modalidad viable y significativa de enseñanza y aprendizaje.

A pesar de las propuestas trabajadas desde 1989, en los programas de materia y en la tira de materias de la Licenciatura, el espacio educativo seguía enunciándose en su generalidad, como: Tecnología y Taller de Restauración en nuestro caso de pintura de caballete, (Fig. 2) denominación que permaneció hasta el siguiente registro de la nueva

trayectoria curricular ante profesiones, ocurrido en el 2003, donde se registraron los espacios de la Licenciatura en Restauración, como Seminario Taller de Restauración; asumo que se pensaba en el seminario taller como modelo educativo no como espacio de formación, por lo que no requería ser enunciado oficialmente.

En la vía de los hechos desde finales de 1980 sólo las áreas de restauración de pintura de caballete y pintura mural, intentaron trabajaron de manera interdisciplinaria y con tránsitos entre la teoría y la práctica. Incluso en la revisión curricular llevada a cabo entre el año 2011 y 2013, fue evidente que algunos espacios educativos seguían sin poder consolidar acciones entre diversos especialistas, con el objetivo común de analizar, interpretar y tomar decisiones en torno a un objeto cultural.



CURRICULA DE MATERIAS DE LICENCIATURA, REGISTRADO ANTE LA DIR. GRAL. DE PROFESIONES.

| | CREDITOS |
|---|---|
| **PRIMER SEMESTRE** | |
| 1. INTRODUCCION A LA TEORIA DE LA RESTAURACION | 4 |
| 2. INTRODUCCION A LA RESTAURACION | 8 |
| 3. CIENCIA BASICA APLICADA A LA RESTAURACION | 8 |
| 4. QUIMICA GENERAL INORGANICA | 8 |
| 5. INTRODUCCION A LA HISTORIA DE LA PRODUCCION DE LOS BIENES CULTURALES | 8 |
| 6. INTRODUCCION A LA ARQUEOLOGIA | 4 |
| 7. METODOLOGIA Y TECNICAS DE INVESTIGACION | 4 |
| 8. ARTES PLASTICAS, I. (DIBUJO DE IMITACION) | 3 |
| 9. PRACTICAS DE CARPINTERIA | 4 |
| 10. FOTOGRAFIA GENERAL | 2 |
| **SEGUNDO SEMESTRE** | |
| 11. TEORIA DE LA RESTAURACION, I | 4 |
| 12. TECNOLOGIA Y TALLER DE RESTAURACION, I. (CERAMICA) | 20 |
| 13. TECNOLOGIA DE LOS BIENES CULTURALES, I. (CERAMICA) | 6 |
| 14. QUIMICA INORGANICA (ARCILLAS) | 4 |
| 15. QUIMICA GENERAL ORGANICA Y DISOLVENTES | 8 |
| 16. QUIMICA DE PIGMENTOS Y COLORANTES | 8 |
| 17. HISTORIA DE LA PRODUCCION DE LOS BIENES CULTURALES, I | 8 |
| 18. ARTES PLASTICAS, II. (MODELADO) | 3 |
| 19. FOTOGRAFIA APLICADA | 4 |
| **TERCER SEMESTRE** | |
| 20. TECNOLOGIA Y TALLER DE RESTAURACION, II. (PINTURA MURAL 1) | 20 |
| 21. TECNOLOGIA DE LOS BIENES CULTURALES, II. (PINTURA MURAL) | 8 |
| 22. QUIMICA INORGANICA (MATERIALES PETREOS) | 4 |
| 23. QUIMICA ORGANICA (POLIMEROS I) | 8 |
| 24. HISTORIA DE LA PRODUCCION DE LOS BIENES CULTURALES II | 8 |
| 25. MANEJO DE MATERIALES DE CONSTRUCCION | 2 |
| 26. ARTES PLASTICAS, III. (TECNICAS PICTORICAS) | 3 |
| **CUARTO SEMESTRE** | |
| 27. TECNOLOGIA Y TALLER DE RESTAURACION, III. (PINTURA MURAL 2) | 20 |
| 28. QUIMICA ORGANICA (POLIMEROS II) | 8 |
| 29. BIOLOGIA GENERAL | 8 |
| 30. HISTORIA DE LA PRODUCCION DE LOS BIENES CULTURALES, III | 8 |
| 31. INTRODUCCION A LA MUSEOLOGIA | 4 |
| 32. ARTES PLASTICAS, IV. (DISEÑO Y COMPOSICION) | 3 |
| 33. ELEMENTOS DE CONSTRUCCION ARQUITECTONICA | 4 |
| **QUINTO SEMESTRE** | |
| 34. TECNOLOGIA Y TALLER DE RESTAURACION, IV. (PINTURA DE CABALLETE 1) | 20 |
| 35. TECNOLOGIA DE LOS BIENES CULTURALES, III. (PINTURA DE CABALLETE) | 6 |
| 36. SEMINARIO DE QUIMICA Y BIOLOGIA APLICADAS A LA CONSERV. DE PINTURA DE CABALLETE, I | 4 |
| 37. HISTORIA DE LA PRODUCCION DE LOS BIENES CULTURALES, IV | 8 |
| 38. MANEJO DE COLECCIONES, TALLER DE EMBALAJE, TRANSPORTE Y EXPOSICION | 3 |
| 39. ANALISIS RADIOGRAFICO DE LOS BIENES CULTURALES | 4 |
| **SEXTO SEMESTRE** | |
| 40. TECNOLOGIA Y TALLER DE RESTAURACION, V. (PINTURA DE CABALLETE 2) | 20 |
| 41. SEMINARIO DE QUIMICA Y BIOLOGIA APLICADAS A LA CONSERV. DE PINTURA DE CABALLETE, II | 4 |
| 42. HISTORIA DE LA PRODUCCION DE LOS BIENES CULTURASES, V | 8 |
| 43. ADMINISTRACION DE PROYECTOS DE RESTAURACION | 4 |
| 44. LEGISLACION DEL PATRIMONIO CULTURAL | 4 |
| **SEPTIMO SEMESTRE** | |
| 45. TECNOLOGIA Y TALLER DE RESTAURACION, VI. (ESCULTURA POLICROMADA) | 20 |
| 46. TECNOLOGIA DE LOS BIENES CULTURALES, IV. (ESCULTURA POLICROMADA) | 6 |
| 47. SEMINARIO DE QUIMICA Y BIOLOGIA APLICADAS A LA CONSERV. DE ESCULTURA POLICROMADA | 4 |
| 48. HISTORIA DE LA PRODUCCION DE LOS BIENES CULTURALES, VI | 8 |
| 49. MANEJO DE BIOCIDAS | 4 |
| **OCTAVO SEMESTRE** | |
| 50. TECNOLOGIA Y TALLER DE RESTAURACION, VII. (PAPEL) | 20 |
| 51. TECNOLOGIA DE LOS BIENES CULTURALES, V. (PAPEL Y DOCUMENTOS GRAFICOS) | 6 |
| 52. SEMINARIO DE QUIMICA Y BIOLOGIA APLICADAS A LA CONSERV. DE PAPEL Y DOC. GRAFICOS | 8 |
| 53. HISTORIA DE LA PRODUCCION DE LOS BIENES CULTURALES, VII | 8 |
| 54. TALLER DE ENCUADERNACION | 3 |
| **NOVENO SEMESTRE** | |
| 55. TECNOLOGIA Y TALLER DE RESTAURACION, VIII. (METALES) | 20 |
| 56. TECNOLOGIA DE LOS BIENES CULTURALES, VI. (METALURGIA Y ORFEBRERIA) | 6 |
| 57. SEMINARIO DE QUIMICA Y FISICA APLICADAS A LA CONSERVACION DE METALES | 8 |
| 58. CLIMATOLOGIA Y LUMINOTECNIA | 4 |
| 59. TEMAS ESPECIALES DE HISTORIA DE LA PRODUCCION DE LOS BIENES CULTURALES | 8 |
| 60. TECNICAS DIDACTICAS | 4 |
| 61. SEMINARIO DE RESCATE ARQUEOLOGICO | 8 |
| **DECIMO SEMESTRE** | |
| 62. TEORIA DE LA RESTAURACION, II | 4 |
| 63. TECNOLOGIA Y TALLER DE RESTAURACION, IX. (ESPECIALIDAD OPCIONAL) | 20 |
| 64. SEMINARIO DE TESIS | 4 |

ESTE DOCUMENTO AMPARA 64 ASIGNATURAS QUE CUBREN UN TOTAL DE 482 CREDITOS. PROMEDIO:

Fig. 2 Currículo de materias de la licenciatura, sin fecha, aunque se asume que operó entre 1983 y 2003. Documento resguardado en el STRPC-ENCRyM. Foto: YMA 2019

En cuanto al STRPC, en el periodo de análisis para los fines de esta investigación, solo tuvo tres titulares: Javier Padilla (entre 1983 y 1989), Liliana Giorguli (finales de 1983 como adjunta; titular de 1989 hasta 2007) y yo (1996 como adjunta; titular de 2008 a 2015), acompañados por un vasto equipo de restauradores, historiadores, historiadores del arte, químicos, físicos, biólogos, radiólogos y fotógrafos, por mencionar solo algunas áreas de conocimiento. El conjunto de docentes definió las rutas de acción en cada momento de la historia del STRPC.

Una de las situaciones de aprendizaje que estuvo considerada en este periodo de análisis fue lo que se conoce como teoría de Restauración, relacionada principalmente con los presupuestos de la Restauración crítica europea[2], los cuales se analizarán en el Capítulo 1. El objetivo de este estudio es indagar cómo se usó dicha teoría al interior del STRPC.



La historia interna del STRPC se inscribe en procesos educativos diversos, que recientemente han sido explicitados, en una ponencia para Coloquio sobre Teorías organizado por la CNCPC en el año 2017; sin embargo, asumo que lo que está faltando es contar nuestra historia y analizarla. En el periodo de estudio ha habido tres planes curriculares y varios cuerpos académicos, con quienes las discusiones sobre conceptos, formas de enseñanza, etc., han estado presentes como parte del ejercicio docente. Me consta que, al cierre de cada curso, el grupo de docentes del STRPC, realizaba evaluaciones sobre los aciertos, para planear el nuevo curso; ésta fue una actividad que nunca se registró, como muchas otras. Como veremos en seguida, me preocupa e incómoda que lo que se publique respecto a nuestra área de enseñanza sean perspectivas lejanas al quehacer directo de la Restauración y que los actores directos sigamos en

[2] *Vid Infra* Capítulo I Teorías de la Restauración: influencias en el STRPC. Es importante señalar que no debe confundirse con los presupuestos de la teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt, aunque sin duda, compartirán propuestas teóricas y metodológicas, como la idea de producir conocimiento a partir de la experiencia, en relación con su contexto y en vinculación directa entre sujeto y objeto.

silencio. Qué se dice y que se silencia… ese fue otra preocupación que acoté al reconocimiento de qué se usa en materia de teoría de Restauración, dentro de este espacio formativo, que ha tenido una larga tradición enfocada a la discusión teórica frente a los objetos pictóricos a intervenir.

Como área de conocimiento, los restauradores no dudamos en reconocer en cada objeto que intervenimos, huellas que nos permiten construir interpretaciones en torno a ese objeto, sus materiales y sus afectaciones, sus historias, sus funciones. Pero rara vez retomamos esos mismos objetos para hablar de nuestra profesión. En parte tengo la intención de que las pinturas restauradas en el STRPC cuenten su historia en esta investigación, respecto de los usos de las teorías de Restauración.



Me parece relevante mencionar que hace décadas que se menciona dentro de la comunidad de restauradores formados en la ENCRyM, que la teoría de Restauración no existe, que lo que se ha empleado son ideas inconexas y confusas propuestas por Cesare Brandi, y que en el contexto mexicano se trasladan del reconocimiento de la obra de arte al patrimonio cultural. Quienes hemos trabajado para el STRPC, disfrutamos leyendo por décadas a Brandi, a Paul Philippot y hemos aprendido del decir y hacer de Jaime Cama frente a las pinturas de caballete; nosotros nos hemos mantenido al margen de tales afirmaciones. Hace por lo menos tres o cuatro años que algunos restauradores tenemos la necesidad de leer de manera más profunda estas propuestas teóricas, buscando salir de los textos básicos, ahondar en las ideas de los autores, para después sí, conceder su pertinencia o no.

La historia procede de diversas maneras; la propuesta de Marc Bloch[3] se soporta en un análisis crítico sobre la historiografía antigua, que estuvo ocupada produciendo

[3]La educación sobre la historia, que recibió Marc Bloch fue poco flexible, falta de crítica y colmada de descripciones, preocupada por la acumulación de hechos, sobre todo de los grandes acontecimientos o los protagonistas. Bloch se apoya en las investigaciones sobre la psicología del testimonio que evidenciaban la fragilidad de cualquier declaración y estudia la cultura desde la visión antropológica a la historia, que abreva de la escuela sociológica de Durkheim.
Trabajará con Lucien Febvre durante quince años, buscando explicar las creencias populares, la economía y la sociedad a partir de estudios históricos. El texto Introducción a la historia es un

narraciones en función de acontecimientos presentados de manera confusa, pues lo único que enlaza a los hechos es haberse producido en un mismo momento. Para Bloch la historia es un tejido de acontecimientos, gestos y palabras que conforman el destino de un grupo humano, del que el investigador sólo recibe un rincón. Esto es, porque el historiador se encuentra siempre ante la imposibilidad de comprobar un hecho (Bloch, 2015: 53) del pasado, dado que se accede a él de manera indirecta, es decir, a través de informes y testimonios de quienes vivieron ciertos acontecimientos, que conllevan solo una parte de verdad sobre aquello que ocurrió.

Bloch se queja de no haber considerado las formas de estudio de la arqueología, que proceden a partir de huellas, porque reconocen los hechos humanos del pasado a partir de analizar los restos o marcas que han dejado los fenómenos pasados y que se perciben en el presente; "poco importa que el objeto original sea por naturaleza inaccesible a la sensación […] a causa del tiempo […] el procedimiento de reconstrucción [de lo que hubo ahí donde quedó la huella] es el mismo" (Bloch, 2015: 58). Se reconstruye la información que no es observable a partir de la evidencia tangible, que ha llegado hasta el presente, las fuentes, documentos o testimonios.



Bloch da la razón a una amplia gama de vestigios del pasado (huellas) que ofrecen acceso a la información; por ello, como documento-testimonio reconoce cualquier evidencia material: objetos tallados, un rasgo de lenguaje, una regla en un texto, un rito fijado en un libro o en una estela, porque son realidades que captamos y que exploramos de manera personal, sin intérpretes o testigos, los apreciamos o interpretamos directamente de la fuente. En ese sentido la Restauración como área de conocimiento ha estado permeada

---

conjunto de documentos que Bloch nunca vio publicados; fue Febvre en 1949, después de la muerte de Bloch perpetrada por los nazis, quien recuperó y preparó la edición en francés del texto mecanografiado y revisado por el autor. Su título en francés fue *Apologie pour l´Historie ou Métier d´ historien*, y según se signa al final de la dedicatoria que hizo Bloch a Febvre, este escrito se construye en torno a 1941 y durante 1942; Bloch fue fusilado en julio de 1944, por lo que no se cuenta con los capítulos finales que se sabe se relacionaban con la explicación de la historia y el problema de la previsión. De tal suerte que se trata de la obra última del autor, a la que Febvre no añadió más que los comentarios manuscritos de Bloch.

por esta perspectiva, sin tenerlo consciente; es decir, ha trabajado desde sus inicios a partir de huellas que se recuperan en el presente, y que dicen algo sobre el pasado.

Los testimonios para Bloch pueden ser escritos y no escritos (2015: 56), que en este caso serán informes de Restauración y publicaciones, así como entrevistas, fotografías y las pinturas restauradas. Viene bien considerar esto en un ámbito de conocimiento como la Restauración, que trabaja de manera directa con objetos y escasa vez con documentos sobre el objeto.

Dado que Bloch reconoce que los documentos escritos facilitan la transferencia de tradiciones y pensamientos entre generaciones, que incluso pueden encontrarse muy alejadas en el tiempo, recurrí a artículos publicados por restauradores, a los informes de Restauración de las pinturas, intervenidas en el STRPC, los documentos de índole académico-administrativo internos del STRPC, fichas técnicas, notas, etc. Esta amplia gama de documentos permite hacer comparaciones entre diversas realidades, que están emparentadas por un campo o medio continuo [*continuum*], que muchas veces no se puede reconocer fácilmente. Veremos si es posible reconocer ese *continuum* blochiano, en el fenómeno del uso de la teoría de Restauración aplicada a la pintura de caballete.



Para el análisis de las fuentes, como testimonios y herramientas históricas, sugiere la crítica, porque su estudio no puede llevarse a cabo con base en el sentido común (Bloch, 2015: 82), sino por un método crítico de examen histórico que sabe dudar varias veces de lo mismo, para obtener una prueba de veracidad. Bloch explica que el inicio de la crítica documental se da en el siglo XVIII con Michel Levassor (Bloch, 2015: 84), con quien la crítica de un documento adquiere sentido, en aquellos textos que logran dar pruebas de veracidad.

Sin embargo, no conocer el pasado genera una incomprensión del presente, por lo que es necesario conocer ambos y capturar lo vivo (Bloch, 2015: 47). En su aproximación a Durkheim, Bloch supone estudios más amplios y profundos a la vez, que se dislocan del estudio de archivo o biblioteca y se centran en el análisis de la realidad social, a través de la reflexión teórica sobre el papel de los ritos, las creencias, e incluso la economía. En este

caso, para recuperar los usos de la teoría de Restauración en el STRPC, se emplea el testimonio en su concepción más amplia; se analizarán los documentos escritos dejados por los estudiantes a manera de *Informes de Trabajo o de Intervención*, los artículos publicados en su mayoría por docentes del STRCP, programas de materia inéditos, fotografías y esquemas derivados de esas acciones, las pinturas restauradas, pero también en los testimonios orales tanto de estudiantes como de profesores involucrados en esas actividades, huellas construidas en el presente.

Bloch da cuenta de que el testimonio personal siempre será insuficiente para comprender un hecho histórico; reclama que la historia se haya dedicado a recuperar hechos, poniendo énfasis en reconocer la distancia entre lo sucedido y el momento de observación, dado que lo que buscan es la objetividad. Para ellos sólo es relevante consignar con exactitud actos, palabras y actitudes de algunos personajes; este tipo de indagaciones recurren a la tendencia monoglósica, donde sólo opera el testimonio del propio investigador. Este es el primer asunto relevante por el cual planteo un acercamiento multivocal en el análisis, pues estoy de acuerdo en que nunca un testimonio propio será suficiente, porque el conocimiento humano debe extraer su sustancia de muchas áreas y si es posible del pasado y del presente. Al inicio de la investigación, mi recuerdo estaba claro, no tenía dudas sobre lo ocurrido; esa situación de certeza fue cambiando y haciéndose más y más débil. Lo que yo recordaba solo era sino mi certeza.



Para la conformación de un estudio así, Marc Bloch propone mirar a la sociedad misma, que ha modificado su entorno según sus necesidades, considerando esto un hecho histórico; y reconociendo la necesidad de recurrir a otras disciplinas.

Un problema en el estudio histórico es el del trabajo sobre la gente común, en este caso profesores y estudiantes. Aquí se distancia de Durkheim para quien el sujeto era menos relevante que la estructura; el sujeto común, para Bloch, es al que hay que prestarle atención, a pesar de que de ellos no quedará nada en los archivos y las bibliotecas, no habrá cartas, ni confesiones, ni biografías publicadas. Sin documentos, señala Bloch, es difícil reconstruir un pasado que está lleno de lagunas; a ello hay que resignarse o confesar

abiertamente la imposibilidad de reintegrarlas, aunque señala Bloch parezca difícil confesar que no se sabe algo, tras haber realizado el esfuerzo de haber buscado la mayor cantidad de fuentes.

Los testigos recurren a la memoria (fenómeno mnemónico) para recordar lo sucedido, por lo que será imposible que ellos precisen un episodio, lo que coadyuva a reconstruir el pasado cercano o el presente. Habrá sentimientos que se recuerden, espacios, tiempos, pero no necesariamente datos confirmados; “hasta los más ingenuos policías saben que no debe creerse sin más a los testigos”, por lo que se está de acuerdo en no aceptar todos los testimonios históricos, dado que pueden no estar bien ubicados temporalmente o falsear información. Para Bloch será importante recalcar que no se debe creer a todo testigo, ni aceptar de manera tácita lo que demuestra cada testimonio histórico, es decir hay que saber dudar.



No hay creencia en el documento, sino dudas y análisis sobre el contenido, para lograr obtener conocimiento a partir de ello. Se sospecha y se busca su veracidad. Aquí Bloch señala algo relevante, aquellos testimonios involuntarios suelen ser más veraces que los voluntarios, dado que en los primeros no hay la consigna de registrar el acontecimiento, es decir, no se tienen la intención de dejar pasar cierta información sobre dicho acontecimiento y censurar otra.

En ese sentido, una mentira también puede ser un testimonio a analizar, porque habla del testigo, del hombre detrás de la falsedad, de sus razones para hacerlo, lo que abre nuevos horizontes de análisis. Lo que es inviable es el estudio de testimonios retocados. En su caso los errores del testimonio devienen de la atmósfera social en la que se producen, por lo tanto, tienen un valor documental, porque son impregnaciones en la consciencia colectiva, que está en concordancia con los prejuicios de la opinión común, aun cuando la observación sea equivocada. El testimonio no informa de lo que se vio en realidad, sino de lo que en un momento particular se creía ver. Es además una expresión de recuerdo, a partir de la resbaladiza memoria (Bloch, 2015: 101), pero que se encuentra en cualquier tipo de fuente.

El historiador debe saber que sus testigos pueden equivocarse y mentir; le corresponde esforzarse por hacer hablar a un testigo y por comprenderlo. Es indispensable no olvidar que quien trabaja con realidades antropológicas, siempre se ve envuelto en muchísimas sutilezas. Desde la perspectiva de Bloch, los testimonios pueden ser de orden voluntaria e involuntaria. Ambos son fuentes narrativas que informan al investigador, a pesar de que puedan contener errores o mentiras, pues incluso esos datos son indicios que la historia deja en el camino. El autor sugiere colocar los testimonios en una línea sincrónica para compararlos entre sí y corroborar su validez, discerniendo los saltos y las similitudes; es decir, confirmar cuáles son adecuados y cuáles deben ser eliminados. Al contrastar los documentos se puede suplir o contrastar su veracidad. Quizá en parte por ello, para Bloch los testimonios más enriquecedores son los involuntarios; de los voluntarios hay que interesarse, en aquello que se deja entender, sin haber sido deseado por el testigo.



Al analizar los testimonios debe seguirse como estructura, la línea argumentativa, que debe ser muy similar en cada generación, dado que comparten prácticas. Además, debe reconocerse al que disiente y definir si se desmarca porque está haciendo una aportación. Aun en este caso es casi un hecho que se compartirán gramática y vocabulario con el resto de documentos de la época. Asimismo, es indispensable el uso de testimonios opuestos, pues en conjunto aluden al acontecimiento. A ello se agrega su confrontación con otros testimonios de época, así como el estudio de contextos, lenguajes, discursos, todo aquello que permita comprender de mejor manera el testimonio. Debe analizarse porqué ese documento está o no en un archivo, en el tipo de archivo en que se encuentra, o biblioteca, porque de ello depende su trasmisión, es decir, el paso del recuerdo a través de generaciones. Un procedimiento hermenéutico basado, sin duda, en la crítica de fuentes.

Lo importante en el historiador es interrogar al testimonio o documento, para que éstos hablen; pues parafraseando a Bloch, en ninguna ciencia la observación pasiva da frutos. Asimismo, es importante reconocer que la mirada de quien indaga está presente, no se nubla, ni se busca cegar, pero debe centrarse en el objetivo a desentrañar. Y dada la multiplicidad y diversidad de testimonios históricos con los que se cuenta, el investigador

debe tener la mirada abierta, la postura flexible para recoger en el camino aspectos no previstos.

La historia se entiende como un problema, que busca saber cómo y por qué se han dado ciertos acontecimientos, por ello el descubrimiento de los fenómenos es anterior a su descripción; existe un fenómeno a estudiar que en este caso sería el uso de la teoría de Restauración en un espacio educativo, como un problema a descubrir. Ello implica según Bloch formular unidades de análisis sobre el fenómeno a estudiar, realizando con ellas comparaciones con otros fenómenos similares u otras instituciones o como en este caso en diversos momentos, a partir de la observación directa de esos fenómenos. Asimismo, requiere del uso de fuentes muy diversas y de la elaboración de hipótesis basadas en analogías, para salvar las lagunas que vayan apareciendo durante la investigación y que es imposible reintegrar.



La comparación histórica se antecede por la elección de un problema en el que se hayan prefigurado similitudes entre los hechos observados o a analizar y ciertas diferencias entre los medios en que han tenido lugar (Bloch,1999: 115). A partir de esos puntos de convergencia se plantean problemas de análisis para proceder a su explicación. Asimismo, se requiere una conciencia clara que ningún fenómeno histórico puede ser explicado en su totalidad, fuera del estudio de su momento. Se prefigura que cada palabra, que se encuentra asociada al fenómeno de estudio y a un contexto histórico, social y político, no posee una función fija (Bloch, 2015: 3), porque se trata de elementos cambiantes en relación con su contexto, el cual define su uso o su desuso. Por ello busco analizar los conceptos empleados a lo largo de la historia del STRPC, sus usos, transformaciones y descartes.

A partir de la comparación de las unidades de análisis, se reúnen las causas de explicación específicas para cada fenómeno, definiendo las analogías y las diferencias históricas. Ello implica ser especialmente sensible a reconocer las diferencias, para definir los rasgos que distinguen a cada fenómeno (Bloch, 1999: 129),

Como unidades de análisis, para realizar la comparación histórica, se definieron varios conceptos que derivan de la teoría de Restauración propuesta por Cesare Brandi y Paul Philippot. Sus ideas llegaron a México a finales de la década de 1960. Primero con Manuel del Castillo Negrete, luego con los especialistas de la UNESCO, entre los que colaboró justamente Paul Philippot. Será hasta la década de 1980 que se proponga, dentro del currículo de la Licenciatura en Restauración una materia de teoría de Restauración, que desde entonces hasta nuestros días es impartida en la ENCRyM, primero por Carlos Chanfón, luego por Jaime Cama; espacio educativo que permanece hasta nuestros días. Él junto con Liliana Giorguli trazaron los contenidos de lo que se analizaba con los estudiantes en materia de teoría de Restauración al interior del STRPC.

En virtud de que “la selección de las unidades de comparación se halla estrechamente vinculada con las interrogantes dominantes y los conceptos centrales [… de la investigación histórica, dado que] condicionan sus resultados y exige de antemano reflexiones teóricas de carácter fundamental” (Bloch, 2002, 50-53 citado por Ríos, 2016: 191), los elementos de referencia para el análisis derivan de aquella perspectiva europea, que se fue adaptando a la realidad mexicana. Estas unidades o dimensiones de análisis tendrán que ver con qué se entiende por restaurar una pintura de caballete, el tipo de objetos que se restaura al interior del STRPC, su materia e imagen, la instancia histórica y estética, la unidad a restaurar y su desdoblamiento en la unidad potencial, la concepción del tiempo en la restauración de una pintura de caballete, así como su contexto y algunos criterios de considerados para seleccionar materiales y procedimientos técnicos.



Se puede hacer una historia de acontecimientos, episodios, si se concede mayor importancia al hecho de registrar exactamente los actos, las palabras o actitudes de algunos personajes, dentro de un espacio de tiempo corto, que por lo general pondera la observación indirecta. Sin embargo, señala Bloch, para poder comprender ciertas cosas como las creencias que son ajenas a nuestro núcleo social, es indispensable recurrir al testimonio de aquel tiempo y lugar; o bien realizar analogías con ayuda de otros testimonios (Bloch, 2015: 56).

En la visión de Bloch, el pasado es un dato estático; en oposición su conocimiento siempre está en progreso, transformándose en busca de su perfección; entonces la historia requiere del registro del suceso, de la evidencia material, de observar el acontecimiento, de los testimonios escritos y orales; se trata de entender todo al mismo tiempo, con una visión amplia y compleja, en la que necesariamente está presente el sujeto investigador, como testigo; en este caso en una doble partida, dado que me ocupo de la investigación y también recuerdo lo acontecido.

Por último, dos precisiones más. Primero Bloch sugiere proceder de este modo regresivo, andando de lo mejor conocido hacia lo más obscuro. De esta manera y recurriendo a fuentes de primera mano, se puede observar y analizar un estado actual del problema y captar el cambio, reconstruyendo los trozos rotos que se presenten en el camino (Bloch, 2015: 50). Ello aplicaré al estudio del STRPC de la ENCRyM; empleando fuentes primarias y reconstruyendo el pasado desde el presente. Dado que se habla de hechos humanos, la fecha es importante, pues el fenómeno es irrepetible, pero los informes de los testigos provocan una vivificación en el presente, que deben poder ubicarse temporalmente en relación con otros testimonios.



Segundo, su método incluye técnicas de observación, análisis comparativo, explicación e interpretación de causas y fenómenos históricos. La combinación de factores a analizar permite descubrir las experiencias del pasado, en este caso, sobre el uso de la teoría de Restauración al interior del STRPC, comparando fenómenos cercanos en tiempo y espacio entre los que se prefiguran convergencias y divergencias, para aproximarnos a los cambios que se desarrollaron durante su ejercicio, destacar las situaciones particulares y señalar aquellos trazos en su aplicación que han permanecido.

Estado del arte. Los datos necesarios para esta investigación son aquellos hechos históricos sobre la conformación del STRPC, ENCRyM; modelos educativos y planes curriculares entre 1984 y 2015; los programas de estudio del STRPC; listas de estudiantes y profesores; documentos escritos y orales de los testigos-actores, así como las obras

restauradas información de las vivencias de los restauradores, estudiantes y profesores, huellas respecto de los usos sobre teoría de Restauración en el ejercicio de la misma.

Al hacer una prospección sobre los textos que desde la postura de la ENCRyM alude al uso de las teorías de Restauración, aplicadas a la pintura de caballete, tenemos textos que fueron llegando a México desde Italia y Bélgica, producidos principalmente por Cesare Brandi y Paul Philippot como documentos referenciales sobre los conceptos y criterios de sus teorías de Restauración; algunos libros, tesis, artículos, que dan cuenta de la tendencia teórica y su aplicación en la intervención de las pinturas, como testimonios escritos voluntarios. Asimismo, se encuentran decenas de informes de intervención de las pinturas de caballete, como testimonios escritos involuntarios, así como registros fotográficos y las pinturas mismas, como testimonios no escritos involuntarios.



En textos sobre la historia de la ENCRyM en *INAH Una Historia*[4], se produce una tensión entre las visiones de dos restauradores Agustín Espinoza y Sergio Montero. Llama la atención que Sergio Montero enlista las actividades académicas, desarrolladas entre 1989 y 1994; se trata de cerca de 24 cursos, simposios, cursos-taller, de los que solo uno imparte conocimientos sobre teoría de Restauración, el cual fue impartido por el Arq. Carlos Chanfón[5]. Agustín Espinoza en el texto “Breve historia de la restauración en México” (2011: 28-32) señala que la Restauración en México está relacionada con los bienes culturales, perspectiva que se deriva de la *Carta de México* firmada en 1976.

---

[4] Julio Cesar Olivé y Bolffy Cottom, coord., INAH *una historia*, México, INAH, tercera edición, 2003 *Cfr.* Agustín Espinoza, “2. Restauración del patrimonio cultural muebles”, en Capítulo IV. Conservación, pp. 275-284 y Sergio Arturo Montero Alarcón “3. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía” en Capítulo VI. “Docencia”, pp.348-368. Cabe señalar que Agustín Espinoza fue director de la CNCPC de 1986-1988; Jaime Cama fue director de Departamento de Restauración de Patrimonio Cultural del INAH y director de la ENCRyM; Sergio Montero fue Jefe de Talleres en el Departamento de Restauración y profesor de la ENCRyM.

[5] Sergio Arturo Montero Alarcón “3. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía” en Julio Cesar Olivé y Bolffy Cottom, coord., INAH *una historia*, México, INAH, tercera edición, 2002, pp. 366-366. Carlos Chanfón y Jaime Cama fueron directores de la ENCRyM; Sergio Montero siempre hizo mancuerna de trabajo con Cama y su labor fue coordinar los talleres del Departamento de Restauración y posteriormente otorgar el curso inicial a la Licenciatura y ser parte del Seminario Taller de Restauración de Pintura Mural.

En un pequeño escrito, Jaime Cama, estudiante de la primera generación formada en México, define hacia 1973 (: 1-3), que la Restauración de la obra se hace para perpetuarla a través del tiempo, se piensa en realizar acciones para transmitir el objeto cultural a generaciones futuras, como ejemplo o eslabón de la cadena cultural, a partir del reconocimiento de su unidad, que es la suma de su valor estético e histórico. Mientras que la Conservación, señala el autor, concuerda con preservar o hacer permanecer el bien cultural y proyectar su mensaje a futuro, a partir de diversas actividades entre las que se encuentra la Restauración. En este sentido, Restaurar impacta en la lectura del lenguaje implícito en el bien cultural, según Cama; la Conservación respeta el pasado y reconoce la materia del objeto como soporte y transmisor de la imagen. En esas páginas se aprecia una condición de sinonimia entre la Conservación, la Restauración y la Preservación, aunque esta última pareciera el fin de las otras áreas de acción. Asimismo, es posible identificar evocaciones a presupuestos planteados por Brandi y Philippot.



En el artículo “La importancia de la investigación interdisciplinaria en la intervención de Restauración en pintura de caballete. El caso de la pintura *La Adoración de Santiago a la Virgen del Pilar*, Liliana Giorguli y Javier Vázquez (2000) explican la metodología de análisis de una pintura para su restauración. Sin mencionar explícitamente la teoría de Restauración, se menciona la relevancia de comprender su contexto, la segunda historicidad y la funcionalidad como objeto cultural, estético y social. Se piensa en ese momento que la conservación implica tratamientos de refuerzo en el soporte que buscan estabilizar la materia (Giorguli y Vázquez, 2000: 156), más procedimientos que se enfocan en la apariencia estética (*sic*.).

Es relevante que se mencione que se consulta a la curia poblana “reconociéndolos como custodios y usuarios principales [de la obra, al] Patronato Adopte una obra de Puebla, historiadores del arte de la UNAM, restauradores, historiadores y químicos de la ENCRyM” (Giorguli y Vázquez, 2000: 160), pero nunca se menciona si quiera la posibilidad de que la sociedad o comunidad poblana, usuaria del Sagrario de la Catedral de Puebla sea considerada en la toma de decisiones.

Elsa Arroyo, en *Pintura novohispana. Conservación y restauración en el INAH: 1961-2004,*[6] examina las intervenciones en pinturas de caballete en el marco del INAH; determina cuatro etapas de desarrollo en función de la metodología de aproximación a las pinturas, pero subsume a los actores y receptores de las acciones, en la historia documental. La primera etapa va de 1961 a 1973 y la denomina "formación de restauradores y experimentación directa en obra" (2008: 163), donde ubica lo que llama la incipiente profesionalización de la Restauración. La segunda etapa, ubicada entre 1973 y 1988, identificada como "producción elevada de obra restaurada e introducción de nuevos materiales sintéticos" (2008: 182); esta etapa la define a partir de la separación de Departamento de Restauración[7] dirigido por el arquitecto Carlos Chanfón, respecto de la ENCRyM, a cargo del restaurador Jaime Cama. A pesar de la separación administrativa se menciona que eran los restauradores del Departamento quienes fungían como docentes.



El fin de esta etapa se empalma con el periodo seleccionado para esta investigación. Hay que considerar, explica Arroyo, que hubo una pugna entre dos posturas antagónicas, que políticamente se decantan hacia el arquitecto Chanfón en 1977, que se elige para dirigir de nuevo ambos centros. Al respecto Arroyo señala que eso demuestra que las diferencias eran muy sutiles y la relación era de orden simbiótico. Pero en 1983 regresa la contraparte a dirigir, el restaurador Cama el área docente, mientras que el Departamento quedó en manos del restaurador Agustín Espinoza.

La tercera etapa, definida por Arroyo, va de 1989 a 1994, consignada como "etapa de investigación en el área científica con la finalidad de entender los mecanismos de deterioro de las pinturas, tener certezas de la viabilidad de los materiales utilizados tradicionalmente en el área y con ello avistar nuevos métodos de tratamiento" (2008: 192). El registro más antiguo que se resguarda en la Biblioteca y Centro de documentación de

[6] El libro publicado en 2008, deriva de su proyecto de tesis, para la licenciatura en Restauración ENCRyM-INAH.
[7] Actualmente Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC-INAH)

ENCRyM, respecto de la intervención de pintura de caballete del STRPC es del año 1984.[8] Lo que me hace sospechar que esta definición temporal se realiza con base en las actividades del entonces Departamento de Restauración. Según Arroyo en 1989 la ENCRyM, con Jaime Cama como director, se hace cargo de la gestión administrativa de las pinturas a restaurar en el proceso formativo, aunque la selección de las mismas parece siempre haber sido responsabilidad de los docentes. En el capítulo 2 se hablará sobre las características de esa selección.

Lo que sí es relevante es que la titularidad la recibe en ese mismo año, la restauradora Liliana Giorguli que había fungido como adjunta del restaurador Javier Padilla desde 1983 (Arroyo, 2008: 192); y también se integra al cuerpo docente la historiadora Guadalupe de la Torre quien, como veremos en el Capítulo 2, influirá positivamente en la construcción de los informes de Restauración de las pinturas.



Por último, la cuarta etapa, Arroyo la ubica de 1995 a 2005, año en que concluye su investigación, y la denomina “conservación y restauración de pintura de caballete como resultado de una investigación interdisciplinaria y toma de decisiones bajo el esquema de participación de todos los actores involucrado con el patrimonio cultural” (2008: 212). En este periodo ubica como parteaguas para el STRPC la restauración de la pintura *Adoración de Santiago a la Virgen del Pilar*, procedente del Sagrario de la Catedral de Puebla, firmado por Gaspar Conrado. El argumento para ello es que “se puso de manifiesto que para lograr una intervención correcta no era suficiente la investigación histórica, estética y tecnológica de la pieza… [que] había que entender la funcionalidad del objeto en la época actual… el grado de estimación social…” (2008: 212); sin embargo, como veremos en el Capítulo 2

[8] Existe un informe de 1979, que parece ser una práctica de campo en el Museo de Bellas Artes de Montreal, Canadá. Por las condiciones en las que se trabajaba dentro del INAH pareciera haber sido una gestión personal de la estudiante. En ese momento no creo que se considerara válida la movilidad de los estudiantes, como hoy sí se privilegia. Es un ejemplo raro, quizá único y vale la pena hacerlo notar. Gina Saldaña Lozano, Reportes realizados a varios cuadros y marcos. Reporte de un objeto textil de la Cultura Rukana, del Departamento de Arequipa, ca. 1425-1532, México, ENCRyM, inédito, 1979.

hubo otro referente en el proyecto de Mapethé, Hidalgo, ejecutado a finales de la década de 1980.

Fue en torno a1997 que esta perspectiva social tuvo que considerarse para decidir las acciones en materia de reintegración de una imagen perdida durante un incendio; en estas mismas fechas se estaban tomando decisiones respecto del caso de Puebla que señala Arroyo como determinante. En el proyecto de la pintura de Puebla, se mantuvo un vínculo estrecho con el presbítero, con el cronista de la ciudad y nada más. Las consideraciones tomadas en cuenta fueron de una comunidad académica, relacionada con el estudio, la custodia y la restauración de la pintura.

Aunque este texto es un pilar para la historia de la profesión, en materia de restauración de pinturas de caballete, considero que enmarcar el quehacer docente junto al profesional, deriva en una ficción homologada, que ella misma reconoce con diferencias entre 1973 y 1980: intervención de obra y formación, aunque considero que las disparidades son más amplias que eso.



Para quienes ejercemos en alguna de estas dependencias es claro que hemos tenido divergencias sustanciales en el uso de conceptos de teoría de Restauración y por ende en la práctica. Por ejemplo, Arroyo (2008: 167) menciona que, para el caso de la CNCPC, la cantidad de trabajo era de tal volumen que, fue necesario dividir a los restauradores para que unos se encargaran de la estabilización de las pinturas y otros atendieran la imagen; no es posible por el tipo de referencia consignada en el libro, saber de qué fecha se está hablando, pues se ubica en la primera etapa histórica reconocida por la autora, entre 1961 y 1973; lo que si puede mencionarse es que en el STRPC nunca se privilegió restaurar pinturas, sino el proceso de aprendizaje, que tuvo consecuencias positivas y negativas, como veremos más adelante. Por otra parte, el texto adolece del conocimiento de los sismas, derivado de proyectos que han trastocado el confort teórico de los docentes, propiciando la ampliación de horizontes.

En torno a la intervención de Restauración de algunas pinturas de caballete, perteneciente a la comunidad de Ozumba, presenté un cuadro de análisis de los principios

que norman la actividad de intervención dentro del STRPC, en vinculación con criterios prácticos (Madrid, 2014: 261-295). Entre los lineamientos que sugerí en aquel año están la definición de la unidad y qué debe ser conservado, a partir del análisis de las fuentes entre las que está el propio objeto; el respeto al original donde se valora los aspectos múltiples del objeto a restaurar, como el contexto, la temporalidad, la tecnología, lo artístico, la función, la pátina y a partir de denotar las intervenciones. El análisis de la unicidad, recuperando la unidad y los valores reconocidos. La comprensión y análisis de agregados; la documentación, registro y difusión de la información. Por último, la significación cultural del objeto, entendida como su relevancia dentro de un contexto social, fomentando su valoración como portador de identidad y el involucramiento de los custodios para su salvaguarda.



Se trata de uno de los primeros esbozos donde se explicitan las propuestas teóricas aplicadas a las pinturas de caballete, dentro del STRPC. Ellas se soportan en la base de la tradición, fundada a partir de las ideas de Brandi y Philippot, pero aquí se muestran separando el uso de principios teóricos que derivan en criterios específicos; propuesta que se da en aulas como una referencia para la construcción de argumentaciones teóricas de los procedimientos de intervención. Sin embargo, por la naturaleza del texto, se pueden observar lagunas conceptuales sobre la connotación de los términos empleados, algunas reiteraciones que no queda claro si es pertinente, etc.

La misma Arroyo publicó (2016: 12-37) “La restauración de la pintura novohispana en México: de la práctica artística a la disciplina profesional”, en donde vuelve a emplear la información del texto anterior. A pesar de su título, que nos lleva a pensar en una transcurrir de lo gremial a lo profesional, concluye que actualmente, en los centros de conservación de los Institutos Nacionales de Antropología e Historia y Bellas Artes, “la conservación de la pintura novohispana opera en gran medida como una práctica más bien empírica y gremial, llena de secretos y recetas, que confía […] en la capacidad técnica y en la habilidad manual de los restauradores”, y añade que pocas veces se discute el tipo de nivel, principios y objetivos de los tratamientos, ni se ejercita la acción multidisciplinar. Considero que su interpretación es desinformada y por lo tanto cae en una calificación despectiva, hacia el

ejercicio de formación y las condiciones teórico-prácticas en la que se trabaja, al menos dentro de la ENCRyM desde hace veinte años, que habrá que confrontar con los resultados de esta investigación.

Por último, quisiera mencionar las decenas de informes de trabajo, reunidos en el Centro de Documentación y Biblioteca de la ENCRyM y de los cuales daré una muestra en el Capítulo 2.

Así, la pintura de caballete y su Restauración posee una historia, que contiene acontecimientos y sujetos. El testimonio documental y verbal sería la fuente primaria de información para el análisis que propongo, para reconstruir una parte de la historia de esta área de conocimiento y su vínculo con la docencia, para comprender su situación de cambio en relación con la política, economía, sociedad, filosofía, estética y educación en la que se encontraba inmersa. Pero también para establecer cismas que propiciaron cambios en la concepción del objeto de estudio, motivo de restauración.



La pintura de caballete ha sido una de las motivaciones centrales en materia de conservación, después de la arquitectura, desde tiempos remotos. Inicialmente fue una actividad ligada al proceso creativo, es decir era llevada a cabo por el taller del artista. Algunos registros de estos trabajos se han recuperado en Europa (Bomford, 2004), pero para el caso de México, la historia está sin encontrarse en el documento, se halla en la evidencia material de la pinturas y su historia no se ha contado. En algunos textos recientes se alude a ello, pero en función de casos particulares, no como un recuento de acontecimientos; asimismo son sucesos que se vinculan a un agregado pictórico, a causa de un cambio de gusto, censura o re funcionalización de las imágenes (Madrid, 2014). Aun así, el taller del artista funcionaba como un espacio para reparar daños prematuros en la obra de arte, no para su restauración. Muchas de estas acciones son de excepcional calidad, por lo que podrían estar relacionadas con el oficio de talleres de pintores; a diferencia de Europa, en el contexto novohispano no hay certeza de ningún tipo de formación especializada ni de regulaciones sobre dicha actividad, como tampoco un estudio

sobre las evidencias materiales, registradas en informes de trabajo sobre la intervención de las pinturas.

Éstas son historias a las que les importa la distancia entre lo sucedido y el momento de observación del pasado, a las que les incumben los hechos y un supuesto. Historias que dedican su esfuerzo, según Bloch, a comprobar un hecho sin la intervención del testimonio de una persona distinta al investigador. Estoy en búsqueda del proceder del historiador con base en la *ipseidad* (Ricoeur, 2010: 213) y la subjetividad de reflexión, que comprenda la auto designación y la capacidad del otro referente en el proceso educativo de la teoría de Restauración para la pintura de caballete, básicamente porque asumo que se requieren de todas esas auto designaciones para la reconstrucción de la historia del STRPC.

La perspectiva de Bloch construye, a partir de distintas disciplinas sociales, el análisis de la historia. Me interesa este texto, dado que con el autor se inicia una corriente de pensamiento histórica e historiográfica crítica y social. Aquí se propone una historia más amplia y más humana, como el mismo Bloch señala, distinta a la que se ha escrito hasta ahora, donde la figura central es el sujeto, en este caso restauradores: estudiantes y docentes, cuyos testimonios se verán reflejados en los Capítulos 2 y 3. En mi ejercicio docente, he sido testigo de discusiones larguísimas sobre temas educativos muy relevantes, de lo que queda muy poco en los textos “oficiales”. Por eso me parece relevante que, para Bloch, el documento escrito deja de tener preeminencia para el estudio, la cultura material formará parte de ese cúmulo de fuentes. Por ello, si el objetivo de mi investigación se centra en el testimonio, para la reconstrucción de una historia, el texto de Bloch es indispensable. Veamos entonces qué dicen los testigos sobre el uso de la teoría de Restauración en el STRPC de la ENCRyM.



**Referencias**

ARROYO, Elsa. (2008) *Pintura novohispana. Conservación y restauración en el INAH: 1961-2004*. México: INAH SEP.

_____. (2016) “La restauración de la pintura novohispana en México: de la práctica artística a la disciplina profesional”, *Tarea. Anuario del Instituto de Investigaciones sobre Patrimonio Cultural*, año 3, octubre, 12-37

BLOCH, Marc. (2015) *Introducción a la historia*, Trad. Mario González Casanova y Max Aub, México: FCE, Breviarios, octava reimpresión.

_____ (1999) *Historia e Historiadores*, compilación de Étienne Bloch, trad. F.J. González García, Madrid: Akal.

BOMFORD, David. (2004). *Issues in the conservation of paintings*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

CAMA, Jaime. (1973) “La obligación de conservar”, en *Boletín Informativo*, México: CEDOCLA, no. 2, 1-3.



ENCRyM (1996). *Revisión y actualización de la Currícula de la Licenciatura en Restauración. Reunión Académica,* México: INAH, inédito s/p.

ENCRyM, (2001) *Selección de temas discutidos en febrero y marzo de 2001 por los seminarios taller,* México: INAH, inédito.

ESPINOZA, Agustín. (2011) “Breve historia de la restauración en México”, Dossier de *Arqueología Mexicana*, marzo abril, no. 108, 28-3.

_____ (2003) “2. Restauración del patrimonio cultural muebles”, en Julio Cesar Olivé y Bolffy Cottom, coord., *INAH una historia*, tercera edición, México: INAH, 275-284.

GINZBURG, Carlo. (2018) *Cinco reflexiones sobre Marc Bloch*, trad. Carlos A. Aguirre, Rosario, Argentina: Prohistoria Ediciones.

GIORGULI, Liliana y Javier Vázquez. (2000) “La importancia de la investigación interdisciplinaria en la intervención de restauración en pintura de caballete. El caso de la

pintura *La Adoración de Santiago a la Virgen del Pilar"* en Bargellini Clara (ed.) *Historia del arte y restauración,* México: IIE UNAM, 155-160.

MADRID, Yolanda. (2014) "Los criterios de intervención en la restauración de la pintura de caballete procedente de la comunidad de Ozumba". En C. H. Moroni, *Ozumba arte e historia* Estado de México: Secretaria de Educación del Gob. del Edo de Mex., 261-295.

_____ (2017) Ponencia "Decisiones críticas", CNCPC INAH inédito, en revisión.

OLIVÉ, Julio César, et al. (2003). *INAH, una historia*, México: INAH, tercera ed.

RICOEUR, Paul (1999) *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid: Arrecife.

_____ (2010) *La memoria, la historia y el olvido,* trad. Agustín Neira, Buenos Aires: FCE.



RÍOS Gordillo, Carlos Alberto. (2016) *Las formas de la comparación; Marc Bloch y las ciencias humanas. Ensayo de morfología e historia,* México: Siglo XXI, Anthropos, UAM.

SANZ, Nuria y Tejada, Carlos. (2016). *México y la UNESCO/La UNESCO y México: Historia de una elación*, México: UNESCO, documento electrónico disponible en http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002347/234777S.pdf, consultado el 30 de julio de 2017.

## Capítulo 1

## Teorías de la Restauración: influencias en la restauración de pintura de caballete

Las teorías de Restauración son herramientas que marcan las pautas para la toma de decisiones en el objeto cultural que se interviene, en la pintura en este caso. Se trata de un tránsito continuo de la teoría a la práctica, que conlleva observar, cavilar, indagar, intervenir, separarse de la ejecución para reflexionar y luego restaurar; un movimiento continuo y constante que se repite las veces que sea necesario durante el tiempo que dura la Restauración.

El objetivo de este apartado es analizar los conceptos más relevantes de tres autores, que han escrito sobre la teoría de la Restauración, Cesare Brandi, Paul Philippot y Jaime Cama. Con base en ellos se elabora el marco de referencia para la presente investigación, porque sus textos han sido los más empleados en el proceso de enseñanza del STRPC. El discurso sobre la teoría de Restauración empleado por los docentes de la ENCRyM y el STRPC estuvo basado, y sigue estando, en la *Teoría de la Restauración* de Cesare Brandi, reconocida como teoría crítica[1] con el paso del tiempo, ese sustento se ha ido complejizando y haciendo adendas con otros enfoques.



Cesare Brandi fue un historiador del arte y crítico italiano, con estudios en leyes y humanidades, lo que se percibe en su pensamiento colmado de ideas que confluyen en la Restauración de la obra de arte, más el cúmulo de experiencia frente a dichos problemas. Fue fundador y director del Instituto Central del Restauro en Italia entre 1939[2] y 1960,

---

[1] No se trata de una corriente derivada de la teoría crítica, aquella definida a partir de la Escuela de Frankfurt; y señalo esto en virtud de algunas confusiones que se suscitan al respecto.

[2] Giulio Carlo Argan señala que el proyecto nace de la evolución del pensamiento suyo y de Brandi, respecto de las ideas de Benedetto Croce, que Lionello Venturi reconoce como la nueva tendencia de la filosofía contemporánea en Europa. Cfr. Maria Ida Catalano (1998), *Brandi e il Restauro. Percorsi del pensiero, lettere inedite a Enrico Valecchi,* Fiesole, Nardine Editore, p.14. Rosalia Varoli-Piazza ha demostrado que Brandi no se sintió nunca parte del proyecto de creación del ICR, entonces gabinete Central del Restauro, sino una iniciativa de G.C. Argan; *Cfr*.” Giulio Carlo Argan negli anni Treta: intorno al restauro con Cesare Brandi” en Andaloro Maria (2006) *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Firenze, Nardine Editore, p. 95

donde dio cátedra sobre teoría de Restauración para la formación profesional de restauradores. Sin ser restaurador se manifestó en contra de las acciones de limpieza sobre la colección pictórica de la National Gallery de Londres, donde los conservadores ingleses asumían una tradición científica, que desconocía la subjetividad y rechazaba los supuestos históricos.

El libro *Teoría de la Restauración* fue publicado en italiano en 1963, y traducido por Manuel del Castillo Negrete tras su visita a Italia (Cama, comunicación oral, ENCRyM, octubre 2017; Magar, en prensa, 2017); aunque sus ideas también llegaron a México con los expertos europeos, que soportaban la creación del Centro UNESCO México, entre la década de 1960 y 1970. Hacia finales de 1980 se hace una traducción al castellano, que hasta la fecha es la que ha circulado en nuestro país. Hasta el año 2001 que se traduzca al francés y en 2005 se pone en circulación la versión en inglés, a iniciativa del Instituto Central para el Restauro de Roma, traducción que es de esmerada calidad. Para el caso de publicaciones en español, está *La Restauración. Teoría y aplicación práctica*, editada por Pilar Roig Picazo y Pablo González publicada por la Universidad Politécnica de Valencia, en 2008, que presenta textos ya conocidos del autor, pero con una traducción al castellano más clara, sin embargo, no parece haber muchos libros en circulación en nuestro país.



Dos problemas subyacen, a la versión en castellano. Primero un problema interno, dado que no se trata de un escrito directo del autor, sino de la recopilación de sus presentaciones en aula, compiladas por sus estudiantes y revisadas por él, lo que se denota en su lectura poco hilada; al no ser un texto que haya sido pensado como libro, con una continuidad y coherencia, resulta difícil entender definiciones que implican conceptos que se elaboran en momentos subsecuentes o que nunca quedan definidos al interior del cuerpo del libro;[3] aun así para la Restauración de pintura de caballete mexicana, es un documento con vigencia. El segundo problema, de carácter externo, lo atribuyo a la deficiente traducción, que emplea una estructura gramatical rebuscada, irregular y poco clara, quizá

[3] Este sería el caso de la Instancia, que se enuncia con un carácter histórico o estético, pero no existe en ningún momento una definición de la instancia como tal, lo que ha provocado interpretaciones múltiples sobre lo que ahí se contiene. Veremos más adelante mi interpretación al respecto.

en parte derivado del propio lenguaje expresivo del autor. Aun así, es el texto que da razón de ser a muchas de las intervenciones de Restauración en México. Sin embargo, insisto, los usos de ciertos conceptos se trastocan, ofreciéndose un sentido distinto al concebido por el autor; un ejemplo de ello es el uso de lo "histórico", que en la traducción emplea como "la historicidad", generando perspectivas de comprensión fallidas en el lector, al menos en cuanto a la concepción de la historia y la historia de vida del objeto que se analiza,[4] aunque Brandi hable de ello.

Como texto, en cualquiera versión, su fortuna crítica ha estado presente en el lenguaje de los conservadores, aunque algunos hemos preferido los estudios interpretativos que hiciera Paul Philippot. No obstante, su vena seminal es innegable, como lo señala Stanley Price (2005) en la presentación de la versión en inglés, por su relevancia en su planteamiento crítico sobre la Restauración, su perspectiva fenomenológica estética que pondera al sujeto, por su visión hacia lo intangible del objeto, que llama sustancia; por su proclamación a tener un código de prácticas profesionales, en los inicios del crecimiento de la disciplina como tal, a nivel internacional.



En el contexto mexicano, desafortunadamente, nunca hubo espacios para explicitar los arraigos de la tradición filosófica en los que se inscribe el pensamiento de Brandi, lo que ha provocado incomprensión, superficialidad en su uso y mucho rechazo. Su lectura se sigue haciendo en muchos casos sobre la traducción española favoreciendo la incomprensión de la teoría brandiana, lo que se espera encontrar en los testimonios que se recojan en los estudiantes y profesores de la ENCRyM.

La tradición de pensamiento brandiana resulta compleja de esgrimir. Se ha analizado la influencia de Benedetto Croce, a partir de su libro *Estética. Como ciencia de la expresión y lingüística general*; si asumimos que Brandi abrevó de Croce y seguimos el pensamiento propuesto por este último en el libro mencionado, podríamos suponer que Brandi leyó a Goethe, Winckelmann, Kant, Schiller, Schelling, Hegel, Schopenhauer,

[4] Ahondaré un poco más en ello, pero me parece que la historicidad es una construcción del investigador, que emplea como herramienta, porque no coincide con una época, es un concepto de movilidad y articulación a través del tiempo. Lo histórico alude al pasado, a aquello ocurrido en el pasado, vinculado al tiempo, lugar, cultura, etc.

Schleiermacher quizá a través de Heidegger, Nietzsche, Henri Bergson, por mencionar solo algunos autores; Giuseppe Basile elabora una ficha biográfica en la que menciona como referentes de Brandi a Platón, Kant, Husserl, Heidegger, Sartre, Arnheim, Jacobson y Barthes (Roig y González, 2008: 234). El autor señala estar lejos de los posicionamientos estéticos del empirismo inglés y del idealismo italiano y en su *Teoría de la Restauración* expuso el uso de ideas provenientes de Plotino, Hegel, la escuela escolástica, la fenomenología husslerliana y heideggeriana, el pragmatismo de Dewey y una tendencia hermenéutica, como referentes para la operación de la Restauración. Sin afán de explicitarlo todo, pues eso merecería una investigación *per se*, intento clarificar dichas alusiones, en beneficio de la lectura y comprensión de los conceptos de Cesare Brandi.

Me gustaría señalar que en el medio de la Conservación mexicana se ha menospreciado tanto la figura de Cesare Brandi como la de Benedetto Croce, por considerar a este último de corte historicista y arcaico, connotaciones que hereda a Brandi; curioso es que se critican haciendo énfasis en aquello que Croce y luego Brandi no consideraron en su desarrollo filosófico, pero casi nunca se alude a sus aportaciones. Sin embargo, para Collingwood (2004: 269) Croce fue un personaje crucial para la definición de la historia italiana, con una inteligencia filosófica sólida, de la que deriva su postura histórica como una ciencia descriptiva, como *contradictio in adjecto*, dado que equipara a la historia con el arte. Esto tiene grandes implicaciones, pues Croce definió que la historia no era una ciencia, como se definía en esos momentos por la escuela alemana y cerrando paso al naturalismo, en boga desde del siglo XIX. A partir del pensamiento crociano se reconoce la definición de la historia como distinta a la naturaleza, porque no busca leyes, ni conceptos, porque no usa la inducción ni la deducción, no requiere demostraciones (Collingwood, 2004: 272). La historia narra y con ello se transita a una autonomía, a la independencia respecto de la filosofía y de la ciencia.



Por otra parte, me parece interesante señalar, que existen al menos otros dos autores que influenciaron a Cesare Brandi. El primero es Camilo Boito (Jokilehto, 2002) sin embargo, Brandi en su *Teoría de Restauración* nunca hace alusión a él, al menos en los textos que he podido consultar. Lo mismo sucede con las propuestas de Giulio Carlo Argan, con quien trabajó directamente y quien lo reconoce como el primer teórico de la Restauración

(Catalano, 1998: 10). Argan, según Varoli-Piazza conoció las ideas de Alois Riegl a través de Lionello Venturi; no puedo saber cuál fue la vía por la cual llegó a Brandi, el pensamiento riegliano, pero podría haber sido algo en común entre los fundadores del Instituto Central del Restauro (ICR). Argan definió que la Restauración debía construirse como una disciplina de connotaciones críticas y filosóficas (Varoli-Piazza, 2006: 99), tal y como Brandi procede en sus reflexiones.

También sería conveniente recordar que el análisis crítico fue una propuesta de Camillo Boito, que lo asociaba en parte al estudio histórico, para iluminar el conocimiento en el presente y futuro (Boito, 2017: 33). Y que su relación respecto de la hermenéutica puede asociarse a la influencia de Heidegger y Schleiermacher, pero por el momento no tocaré estas influencias. Sin afán de explicitarlo todo, pues eso merecería una investigación *per se*, aquí presento un esbozo interpretativo que pretender iniciar una clarificación sobre los autores antes señalados y sus conceptos, que iré ubicando como sustentos a las ideas brandianas, en beneficio de aquellos conservadores que quieran regresar a la lectura y ahondar en la comprensión de los conceptos de Cesare Brandi.



La veta heideggeriana no se había contemplado, a pesar de que ya hemos discutido en algunos foros la presencia de las ideas hermenéuticas en Brandi. Ahora bien, como veremos hay también un eco de Hans-Georg Gadamer en el pensamiento de Paul Philippot; cabe recordar que Gadamer fue estudiante de Heidegger.

Los conceptos en los que se enfocó Brandi, constituyen los ocho capítulos del libro; los cuatro primeros reflexionan en torno al concepto de Restauración, materia, unidad potencial, el tiempo respecto de la obra de arte y la Restauración; ellos, según el propio Brandi, conforman los conceptos de la teoría básica para la Restauración. Los otros cuatro capítulos los dedica a la doble polaridad de la obra de arte que denomina instancia histórica e instancia estética, al espacio de la obra de arte y a la Restauración preventiva. El libro concluye con siete apéndices que derivan de escritos en los que se alude a los conceptos anteriores, pero que redondean las ideas a partir de su aplicación a problemas específicos en pinturas y arquitectura. Sépase de antemano que no hablaré de ellos necesariamente en el orden aquí señalado.

Por otra parte, busco en este capítulo, enlazar estos conceptos con los planteamientos propuestos por Paul Philippot, dado que sus textos explicitan y dan sentido a las ideas brandianas. Asimismo, Philippot fue uno de los conservadores del Centro Internacional de Roma, que realizó misiones con la UNESCO, y que ofreció cursos en México en torno a 1968, realizó diagnósticos en zonas arqueológicas mexicanas, dejó textos escritos por él que se tradujeron al español para los cursos de capacitación; es decir, es una pieza clave para comprender el pensamiento de la Restauración mexicana, por la circulación de sus ideas, desde las primeras generaciones de restauradores formados en México. Cabe mencionar que al interior del STRPC, los textos de Philippot han estado presentes como referentes obligados para la discusión de conceptos sustanciales en la pintura de caballete, como la pátina, las lagunas, el contexto, por mencionar algunos, los cuales se detectan de manera constante en los testimonios documentales desde la década de 1990.



Paul Philippot fue un historiador, con formación en abogacía, historiador del arte y arqueología, de origen belga (Stanley Price, 1996: 478). En sus textos recurre al concepto de Restauración explícito en *Filosofía, criterios y pautas*, traducido en 1973 al español de manera anónima, para el Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración (SERLACOR), en Churubusco, como parte de la acción de la UNESCO para favorecer centros profesionales de Conservación y Restauración. En él aborda la materia, la imagen, la unidad, la unidad potencial, el tiempo, las instancias histórico-estéticas y el espacio brandianos. En su pensamiento se alude a la metodología del restaurador que busca mantener un contacto vivo con el pasado, que se reconoce en el objeto a intervenir para reconocer la unidad, el contexto y la historia[5] del objeto cultural que se restaura; ese contacto vivo con el pasado implicará para él la definición del momento actual, el

[5] Me parece reconocer en Philippot, dentro de su vena hermenéutica, un eco heideggeriano, dado que Heidegger reconoce que la historia se mueve en un terreno metodológico con una elaboración conceptual clara, que debe asumirse como una *unidad* que incluye: la *teoría* del hombre, la *historia* concreta de su espíritu, y la teoría como sentido de conocimiento o estudio de las ciencias del hombre y de su historia. (Heidegger, 2018:16) [cursivas del autor]. En ese sentido Philippot anuncia que la metodología de la Restauración inicia con la observación del objeto, para comprender la unidad, el contexto y la historia de dicho objeto, en un proceder hermenéutico.

reconocimiento de la distancia histórica y la interpretación de un momento inicial, de creación.

Aunque sus ideas derivan de la *Teoría de Restauración* de Brandi, que fuera específica para la obra de arte, sus aportaciones son enormes; en algunos textos reconoce la idea de monumento, que recuerda la disertación riegliana sobre el *Culto moderno a los monumentos,* y que Brandi identifica con las esculturas, pinturas o incluso conjuntos en los que se relacionan los espacios arquitectónicos con el medio ambiente (Brandi, 1967: 225), no obstante Philippot empieza a reconocer una propuesta más amplia de acción, que transita hacia el patrimonio cultural. Su perspectiva claramente hermeneuta, me parece es próxima a Gadamer, enlaza con la fenomenología hermenéutica brandiana, para explicitar conceptos y realizar puentes entre la teoría y la práctica, que vio ejercer a su padre Albert Philippot, con quien elaboró algunos escritos.



Por último, traté de entretejer algunos planteamientos de Jaime Cama, quien ha estado vinculado al STRPC desde sus inicios. Cama cursó estudios superiores en la Escuela Nacional de Ingeniería de la UNAM; posteriormente se inscribió en la Escuela de Diseño y Artesanías del INBA. Comenzó en el área de la Conservación en torno a 1965, en el Departamento de Catálogo y Restauración de Patrimonio Artístico del INAH, ubicado en el Ex Convento de Churubusco, dirigido por Manuel del Castillo Negrete, fundador de la disciplina de la Restauración en México. Tras obtener una beca, estudia en el Museo del Louvre, donde se acredita como restaurador de museos franceses clasificados; posteriormente asiste al Instituto Central del Restauro (INAH, 2015). En esos espacios se formó en pintura de caballete y mural.

Posteriormente se reintegra al área de Restauración del INAH durante varios años, como cabeza de los talleres donde se hace la Restauración, en torno a 1969, siendo receptor de las ideas de los expertos de la UNESCO (Cama, 2016: 52-53), entre los que figuró directamente Paul Philippot. En 1983 asume el cargo de Director de la ENCRyM.

En 1976 participó en la firma de la *Carta de México en Defensa del Patrimonio Cultural*, lo que consolidó su perspectiva antropológica en torno al patrimonio cultural. Ha sido profesor de la materia de teoría de la Restauración, la cual consiguió que fuera ubicada

como materia obligatoria (Cama, 2016: 73), en el plan de estudios de la licenciatura que oferta la ENCRyM desde 1983. De este modo sus influencias teóricas se ubican en los textos de Brandi, Philippot, y las Cartas de Atenas, de Venecia y de México (Cama, 2016: 61), más una amplia experiencia en la acción directa de la Restauración de patrimonio pictórico mural y de caballete, retablos y objetos metálicos. Desde finales de la década de 1980 colabora de manera directa en los Seminarios Taller de Restauración de Pintura de Caballete y Metales, hasta la fecha.

Dice Brandi que ninguna intervención, por mínima que sea, puede situarse sólo en el campo de la práctica, porque ello traiciona los "presupuestos teóricos que guían nuestra acción, aunque nuestra consciencia los contenga sin darse cuenta" (Brandi, 2008: 97). A continuación, presento los conceptos más relevantes de estos autores, para tener un contexto de referencia, sobre el uso de las teorías de Restauración empleadas en el STRPC de la ENCRyM. En el caso del Brandi empleé como base la versión en inglés, por considerarla más cercana a la italiana.



**Restauración**

El texto de Cesare Brandi *Teoría de la Restauración* abre sus líneas con la definición del concepto de Restauración, donde señala que ésta es entendida como una intervención que permite a un producto de la actividad humana recuperar su función, pero que cuando se trata de una obra de arte las cosas cambian. Dice Brandi, que ninguna intervención por mínima que sea, puede situarse sólo en el campo de la práctica, porque ello traiciona a los "presupuestos teóricos que guían nuestra acción, aunque nuestra consciencia los contenga sin darse cuenta" (Brandi, 2008: 97). De ahí que Restauración implique una intervención en un objeto, acciones directas e indirectas, decididas a partir del uso de preceptos teóricos. Por ello establece que Restauración consiste en

> el momento metodológico en el que la obra de arte se reconoce, en su ser o esencia física y en su doble naturaleza estética e histórica, en perspectiva a su transmisión a futuro. La restauración entonces debe tener como propósito el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, tanto como sea

> posible, sin cometer una falsificación artística o histórica y sin borrar cualquier huella del paso del tiempo sobre ella (Brandi, 2005: 48-50) [Trad. propia].

Desglosemos esta definición en sus distintos componentes.

Restaurar *constituye el momento metodológico.* Pareciera haber aquí una clara alusión al pensamiento de Benedetto Croce, quien define a la estética, y a la filosofía, como el momento metodológico[6] de la historiografía. Se trata de una idea que elabora en "Varietá. Filosofía y Metodología" (1916: 308-315), y que también parece en su *Breviario de Estética* (1985: 116); en éste último reconoce a la estética como una metáfora de la filosofía, porque todo problema lógico, ético será un problema estético y viceversa (Croce, 1985: 116).

Pero ¿qué implica ese momento metodológico? En el capítulo sobre "Iniciación, periodos y carácter de la historia de la Estética", apartado III, tras bosquejar la historia de la Estética, la subdivide en cuatro periodos. Estos periodos, menciona, son los mismos que para la filosofía moderna, una nueva filosofía que se define como "el momento metodológico de la Historiografía". Croce señala que le importa "enunciar la coincidencia de la Estética con la filosofía" (Croce, 1985: 116) y por ende con la historia. De ello se deriva la posibilidad de considerar que la Estética es filosofía. Así, para Brandi hablar de Restauración, es pensar en filosofía. Con ello se asume que en los tres casos opera la necesidad de un momento metodológico vinculado al estudio y la reflexión, a la interpretación de las huellas del pasado que han llegado hasta nosotros en diversos tipos de testimonios.



Vale recordar que Brandi señala que intentó llegar al concepto de Restauración por deducción del concepto de arte, por lo que asumo de nuevo la influencia de Croce no solo por lo señalado en tanto al momento metodológico, sino también porque Croce ubica al "paleógrafo y el filólogo, restauradores de textos en su física original, y el restaurador de cuadros y de esculturas [que se esfuerzan] por conservar o devolver al objeto físico toda la energía primigenia", a través de reintegrar los faltantes a partir de trabajar del lado de la

[6] El pensamiento dice Croce está vinculado al pasado y "se levanta sobre él idealmente y lo trueca en conocimiento" pensamiento acerca del pasado, el cual lo convierte en su materia, y la historiografía nos libera de la historia, que está sumisa ante el hecho y el pasado como historia metafísica y teológica, llena de determinismos y naturalismos *Historia como hazaña de la Libertad*, 1960: 34-35)

interpretación histórica, “la cual revive a los muertos, [pues] completa los fragmentos” . Esto es que a través de la interpretación de aquello que es ilegible, se busca la unidad primigenia de la obra, para volverla a hacer legible. Aunque se encontrará esta misma expresión: hacer legible la obra, en Philippot y en Brandi, habría que recalcar que, para ambos, la Restauración de una obra de arte trasciende la filología y el historicismo, planteando un momento de consciencia y reconocimiento del fenómeno como experiencia estética, en el que se define hermenéuticamente el momento de creación y el de la fruición. Y que cuando se alude a la unidad primigenia, ésta para Brandi será el original de la obra de arte, o estado inicial en Philippot, se define que ella sólo será una idea u horizonte del pasado al que hay que aproximarse en concepto nunca en materia, porque ésta se ha transformado de manera natural al envejecerse. Esto da sustento a un concepto de Restauración historicista hermenéutico, trasladado de la estética por Brandi.



Asimismo, Croce asume que la filosofía no se puede pensar sin lo histórico y la historiografía, proceso que representa el momento indisociable de la reflexión filosófica y metodológica, que está históricamente condicionada (Croce, 2009 [1939]: 253). El autor continúa señalando que, en la historia de la filosofía, que es la historia del pensamiento, se observa el contraste y la lucha incesante del conocimiento crítico (que también llama filosofía del espíritu) contra dos compromisos y métodos opuestos para procurar luz para el alma, que es la que pide la verdad. En ello existe la unidad de la filosofía y la historia, donde el juicio histórico es unidad que conjunta lo reconocido de manera individual y lo que deviene universal, de sujeto y predicado, de representación y concepto. Con ello trata de mostrar que el juicio solo es puro si es histórico, dándose origen al problema de la consciencia y del conocimiento (Croce, 1939: 267), que es de corte histórico (Piñón, 2002: 11-23).

La relación entonces de la filosofía, como pensamiento o reflexión, no puede ser más que metodología de la historiografía, con esclarecimientos de las categorías constitutivas (estética, lógica, economía y ética) de los juicios derivados de la interpretación histórica, por lo que la metodología no es empírica (Croce, 1916: 308), tal y como la ubica Brandi. Empero responde contra la tendencia de mirar los fenómenos desde la metafísica, transitando a lo concreto del fenómeno, que se encarna por ejemplo en una obra de arte,

en el caso de la Estética croceana y de la Restauración brandiana. En ambos casos se busca que el fenómeno no se entienda mecánicamente, o positivistamente, porque ella misma implica una vivencia histórica. La veta filosófica a la que recurre Brandi, sugiere la presencia de sujetos como receptores, que dialogan con la vivencia histórica de manera hermenéutica o se ponen en disposición fenomenológica frente a ella; se trata de reflexión que culmina en conocimiento, y ese es el momento metodológico. Momento que se da en un presente que reclama la resolución de ciertas necesidades o requerimientos, que se resuelven reclama dando lugar al acontecimiento fenomenológico, para transitar al pensamiento, al conocimiento, a la interpretación y a la acción.

En aquella mención sobre la lucha incesante del conocimiento crítico contra dos compromisos y métodos opuestos, la metodología de Croce propone una dialéctica distinta a la hegeliana, la de los opuestos que se reconfiguran, en síntesis. En Croce implica fundar estados diferentes a partir de los cuales hay una acción en constante movimiento; se trata de una bipolaridad a partir de la cual hay que ejercer un juicio crítico[7], como lo situarán también Argan para el proceso de análisis de una situación (1984: 10) y Brandi para la Restauración. Ese momento metodológico en Brandi se instala en los principios teóricos, más que en lo empírico-práctico (Brandi, 2005.80] y se sitúa en un proceso dialéctico crociano, con relación al juicio del restaurador frente a la materia e imagen, lo histórico y estético, creación y recepción, que se funda en el presente para pensar el pasado y producir conocimiento sobre la obra de arte. Quizá habría que recordar que en un juicio se priorizan elementos por sobre otros, aquellos que se consideran primordiales dan sentido a las explicaciones e interpretaciones, mientras que los que ocupan los últimos lugares, suelen quedar en el olvido. Estos actos dialécticos se establecen sobre una base cultural común, a partir del pensamiento de Croce que retoma tiempos y contextos diversos, donde confluye el conocimiento individual para enlazarse con el pensamiento teórico con las acciones tomadas en cada caso.



[7] Según Catalano, esta es una propuesta que retoman Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi y Cesare Brandi, (Catalano, 1998: 9).

En ese momento metodológico, como la llama Brandi, se produce el reconocimiento de un objeto, a partir de la creación artística que es la obra de arte como tal, de manera intuitiva en la consciencia individual, donde la obra de arte se devela, es decir, donde se produce la experiencia estética. Aquí, de nuevo parece haber un eco crociano, quien en sus primeros ensayos define al arte como una visión intuitiva, como representación de lo individual y no sólo como un medio para dar y recibir placer, señala Collingwood, ni como representación de hechos naturales, ni como construcción y goce de relaciones formales (Collingwood, 2004: 269). Para Croce el arte es formación perpetua de juicio, de concepto, de representación de un juicio. Es al mismo tiempo, intuición llena de pensamiento y pasión, sentimiento guardado en forma y ese es su carácter peculiar (Croce, 1985: 119-121). Por lo tanto, se puede pensar en que para Brandi hay una necesidad de un juicio crítico para interrogar el acto creador, y el sentimiento e intención del autor que se transmite a partir de la obra misma. En ese cuestionamiento hacia la obra de arte, ésta entra en la consciencia del restaurador, haciéndose presente en nuestro mundo de manera individual, a partir de la irrupción de la experiencia fenomenológica, estética.



Al respecto Brandi en *Elicona I. Carmine o della Pittura* señala que la obra de arte goza de una realidad pura, que solo se muestra en la consciencia que la acoge en sí misma, que está dispuesta fenomenológicamente a recibirla; en ello hay huellas del pensamiento de Dilthey que asume que “poseemos la realidad tal cual es sólo a partir de los hechos de la consciencia que nos son dados en la experiencia interna” (Dilthey citado por Heidegger, 2008: 18). Brandi también señala que es representación externa solo si está en condición de interiorizarse como obra de arte que subsiste en la materia: tela, tabla, mármol y color, pero nunca será una manifestación absoluta (Brandi, 1991: 71 en Catalano,1998: 38). A ello me remite la necesidad de experimentarla fenomenológicamente e incluso interpretarla hermenéuticamente.

Por otra parte, en Croce, según Collingwood, hay una identidad entre arte e historia, porque el arte narra o representa lo posible, mientras que la historia narra o representa lo que ha sucedido en la realidad. Pero en una representación artística lo real se distingue dialécticamente de lo posible a través del pensamiento, por lo que entonces es mucho más

que representación o intuición artística, es concepto filosófico y por ende es juicio y tiempo representado, universal e individual, pura intuición (Collingwood, 2004: 271). Vale la pena recordar que para Dewey "la fase de reflexión en el ritmo de la apreciación estética contiene el germen de la crítica, y la crítica más elaborada y consciente no es sino su expansión razonada" (Dewey, 2008: 104). Por ello pienso, Brandi propone el tránsito juicioso entre lo histórico y lo estético en tensión dialéctica, como veremos más adelante. Sin embargo, en cuanto al reconocimiento de la obra de arte, para Brandi implicará profundizar en el autor, en la elaboración de la obra y en el desarrollo de los signos o substancia que contiene, como creación, pero también como comunicación, distanciándose de Croce.

Brandi, aunque estudiante de Croce, se manifiesta lejano de los posicionamientos estéticos del empirismo inglés y del idealismo italiano, por ende, más cercano a la fenomenología husserliana, el pragmatismo de Dewey y una tendencia hermenéutica, bajo la que opera la Restauración. Me parece que en términos generales podría señalarse que la fenomenología es una actitud intelectual de orden filosófico crítico, que retoma la experiencia vivida de manera intencional, como arranque de un proceso de conocimiento. A partir de la vivencia se produce un momento de consciencia que devela un vínculo entre el sujeto que está en disposición y el objeto con que se realiza la experiencia fenoménica. El objeto es una realidad percibida por el sujeto, quien pone entre paréntesis a ese mundo real y su creencia sobre la posibilidad de desvincularse del objeto. El sujeto realiza la epojé, para ubicar la esencia del objeto que percibe.



En relación con John Dewey, como pragmatista, éste sostiene que lo que se reconoce o llama realidad, incluso es como mundo, es nuestro objeto de conocimiento y por ello se encuentra en estrecha vinculación con el ser. Ese hombre transmuta a partir de su relación con diferentes eventos y visiones, pues, aquello que observa, escucha y siente lo impactan y transforman en cada momento de su vida, habiendo en ello una experiencia individual y otra que es colectiva; esta última trasmina su forma de aproximarse a la realidad, a través de aquellas cosas que le son enseñadas, lo que le permite asir lo que le ofrece su entorno, para producir artefactos, usando su conocimiento y experiencia. En ese contexto, el arte es experiencia. Me parece contundente la expresión que de Dewey hace Jordi Claramonte en el prólogo a *El Arte como Experiencia*, pues señala que una de las

características del pensamiento de Dewey, es reconocer que la estética se sustenta en las necesidades del ser humano. Ésta "se delimita a partir de su funcionalidad vital, está conectada con los ritmos fundamentales de relación entre el ente vivo en su interacción constante y definitoria con su entorno" (Claramonte en Dewey, 2008: XIV). Esta relación constante sustenta la universalidad de la experiencia estética a la que alude Dewey, y que me parece, en mucho permea a Cesare Brandi.

El momento de reconocimiento es único en el proceso crítico, porque solo ahí es posible hacer una Restauración legítima según Brandi y Philippot. Es decir, no podría hablarse de ella si se realiza en un momento creativo, ni en alguna otra etapa de su vida, sin que haya habido primero un reconocimiento de la obra de arte como tal en la consciencia, desde un punto de vista fenomenológico husserliano, que va más allá de la apariencia de la obra de arte, que es experiencia en el mundo de la vida[8]; al respecto Heidegger señala que la vida es aquella realidad espiritual, social e histórica a la que acudió Dilthey para lograr la comprensión científica (Heidegger, 2018: 15); no se trata de describir lo dado en la obra de arte, sino que implica desvelar lo que está oculto, según Heidegger.



Considero que Philippot explicita ese momento metodológico desarrollando en su texto *Filosofía, criterios y pautas* (1973) una metodología de la Restauración moderna y crítica. Esta metodología la subdivide en cuatro aspectos:

1. Acercamiento al objeto, que implica la primera operación de evaluación de la sustancia del mismo, que es la que se protegerá durante la intervención. Si bien para Brandi la Restauración se presenta como la actualización de la obra de arte, con dos aspectos reconocibles, que por ahora enuncio, pues ahondaré en ello más adelante. El primero la asocia a la reconstitución de la semántica auténtica del mensaje y el segundo dada por el tratamiento que se ejerce sobre la materia

[8] Brandi señala que, en su primer encuentro con Paul Sartre, hacia 1939, conoce a Husserl y la idea de la intencionalidad. Reconoce que la postura sartreana contra el idealismo, de la que Brandi y otros habían abrevado, los confrontó, remontando el presupuesto hegeliano hacia las ideas de Kant, Husserl y Heidegger. Esta postura no tuvo muchas confrontaciones pues en esa época, señala Brandi, nadie o muy pocos hablaban sobre fenomenología y existencialismo en Italia. Cfr. Nota 24 Cesare Brandi, "Sulla filosofía di Sartre" en *L´immagine* ([1947] en Catalano, 1998: 15)

constitutiva de la obra de arte; aunque la separación de ambas fases no siempre se da en un orden cronológico (Brandi, 2005: 77). Esto debe ser claro para los restauradores que hemos experimentado la situación, porque aunque existe una fase primaria de reconocimiento del objeto a restaurar, la proximidad constante provoca una comunión con el objeto, tras el paso de los días, en imbricación con los procesos de investigación y discusión con especialistas en distintas áreas de conocimiento, van dando sentido a las observaciones, dando respuesta a las preguntas, iluminando la consciencia, haciendo más claro el sentido de la imagen y la materia presentes en el objeto cultural.

El acercamiento al objeto a restaurar, Philippot lo define a partir del reconocimiento de la unidad, el contexto y la historia del objeto a intervenir. No explica por qué da ese orden, sin embargo, creo que realizar el análisis en ese orden tiene implicaciones para la construcción consciente del objeto en el restaurador.



En la unidad asume, que hay que evitar proceder de manera positivista, con clasificaciones que dividen al objeto en vez de considerarlo como un ente unitario; emplea para ejemplificar esto la palabra alemana *Gesamtkunstwerk* (Philippot 1973, 1983), que Wagner empleó para hablar de una síntesis o fusión de artes. Philippot recurre al ejemplo de la arquitectura, donde conviven retablística, pintura mural, pintura de caballete, escultura, documentos escritos, libros corales, objetos litúrgicos, etc., todo ello conformando una unidad.

Por su parte, el contexto implica el medio circundante y las circunstancias sociales en las que ha sido usado el objeto, especialmente en torno a objetos litúrgicos o etnográficos. De nuevo surge un eco heideggeriano, quien define que las cosas se ocupan para ciertas actividades, en lo mundano; ahí, algo resulta útil y “comparece” en un lugar determinado, un lugar que le es propio a partir del uso que posee dentro de un grupo social, por lo que el contexto es el lugar que hace referencia a donde se usa. Es por ello según Heidegger que ese espacio suele darse por obvio, porque es familiar y se le resta importancia, cuando es ese espacio el que da razón de ser a un objeto, a partir de su actividad de ocupación (Heidegger, 2008: 30-31). Ello resuena en Philippot que menciona que, considerar la comprensión del contexto tiene como consecuencias, comprender mejor el objeto que se va a restaurar e

impedir que sea aislado de él y musealizado, separado de su vida, señala el autor; dejando como señala Heidegger que el mundo circundante más inmediato al objeto comparezca ante nosotros.

Con ello se resguarda el valor de la unidad y de las partes. Aquí se entiende entonces que es imposible establecer fronteras exactas entre conceptos establecidos en la metodología, aunque claramente cada uno de ellos posee un valor y una información que se interpreta para la aproximación hacia el objeto.

Para Philippot, la historia está vinculada al tiempo irreversible, a través del cual el objeto se ha transformado, ha cambiado, pudiendo encontrarse en él adiciones, reducciones o modificaciones en la forma, el uso y el sentido del mismo, a manos de la propia naturaleza del material, en proceso de envejecimiento, o bien por acciones del hombre. En este aspecto considera a la pátina, de la que se hablará más adelante. Todo ello habla de un desarrollo histórico cultural y debe ser considerado al establecer la unidad a proteger, que no debe tener como finalidad la recuperación del estado original. En cambio, en Brandi están presente la historicidad (Brandi, 1995 y 2005) de la que hablaré más adelante.



Si el objeto está fragmentado, debe prestarse atención a dos conceptos que desarrollaremos en otro momento y que tienen que ver con las áreas que provocan una interrupción en la continuidad artística y su ritmo. Dichas áreas son llamadas lagunas y a través de un procedimiento de interpretación crítico, basado en la filología, pueden ser reintegrados en la mayoría de los casos sin provocar con ello una falsificación del objeto u obra de arte.

2. Philippot distingue la relevancia de reconocer el vínculo entre el objeto y su contexto, en el que considera a aquellos objetos que han conservado su función social práctica (1973: 14) y que se encuentran fragmentados, como podría ser la arquitectura o los objetos etnográficos. Con el tiempo hemos visto que incluso hay obras de arte en culto que también caben en esta categoría. Para todos los casos supone una necesidad de reintegrar faltantes, con base en su funcionalidad-uso más que sobre juicios puramente estéticos. Sin dejar de considerar que las partes

antiguas constituyen el elemento básico del problema, las cuales deben mantener armonía y unidad en el ambiente vivo, al convivir con las adiciones modernas y críticas, las cuales deberán siempre ser reconocidas con facilidad.

3. Lidiar con las causas del deterioro en los objetos, para vencerlas, señala el autor (1973: 16), pues "ninguna filosofía coherente de la restauración, basada en la protección de los valores auténticos del pasado podrá ser llevada a la práctica con éxito, si estas fuerzas adversas" no son identificadas, clasificadas y combatidas. Reconoce que estas causas son en su mayoría derivadas de la acción humana y establece una lista de ellas.

Los juicios pueden ser universales o individuales, señala Croce, en ambos hay razones para ser lo que son y ambos son inseparables en una cognición real, porque lo universal encarna en lo individual (Collingwood, 2004: 273). Para Croce la historia se da en la consciencia de la propia actividad como uno la ejecuta realmente, es auto conocimiento de la mente viva, porque la condición de los acontecimientos que se estudian es que tengan que "vibrar en la mente del historiador" (Collingwood, 2004: 281), lo que implica que aquello que vemos como testimonio debe estar en el presente, frente a él, igual que la obra de arte frente al restaurador, para interpretarla. Esto trae a cuento la idea de que la tradición, el contexto social, político, económico, en el que se desenvuelve el artista le ofrece referentes teóricos y prácticos, de entre los cuales elige aquellos que le parecen pertinentes para construir su idea y crear la obra, estas alusiones pasan a veces íntegras como parte de una tradición que se mantiene, y otras se reconfiguran según la creatividad, el estilo o el gusto al que satisfacen, van de lo universal a lo individual. Estos también son juicios, que se manifiestan a través de la obra de arte (u objeto cultural) y que el restaurador debe aprender a leer, interpretar, apreciar y respetar, a partir de la recolección de información y de la reflexión constante, para aproximarse a certezas provisionales sobre su valor semántico y su naturaleza figurativa.



No obstante, aunque parece haber conceptos croceanos en Brandi, éste transita de la necesidad de una Restauración filológica y conservativa a una Restauración fundada en

el juicio crítico. Él puso en juego la idea de reconocer una falsificación artística, como fenómeno, a partir del juicio crítico de la estética y de la investigación. Por ello sugiere que el impacto en la consciencia está asociado a explicar el valor semántico y la naturaleza figurativa particular de la imagen, a través de la recolección de información, y se sobreentiende que, de su análisis, pero sobre todo de un proceso de interpretación. Su complejo concepto de Restauración deriva de sus conceptos de arte.

Entonces, la consciencia debe dar al restaurador razón de la *consistencia física* de la obra de arte que será restaurada; un juicio de valor, donde se evidencian la técnica de la creación, la idea y las trasformaciones o deterioros que sufre la obra, "proceso filosófico y científico, que es el único capaz de clarificar la autenticidad con la que la imagen fue transmitida a nosotros y el estado de su materia" (Brandi, 2005: 80) y en su doble polaridad estética e histórica, que son las instancias que se mencionan antes y que se ponen en juicio, en orden a su transmisión a futuro; de ellas hablaré más adelante.



Brandi señala que intentó llegar al concepto de Restauración por deducción del concepto de arte, aquí supongo de nuevo la influencia de Croce que, en *Estetica come scienza dell´espressione e linguistica generarle. Teoria e storia*, define a la Restauración, donde "el paleógrafo y el filólogo, [son] restauradores de textos en su física original, el restaurador de cuadros y de esculturas… conservan o devuelven al objeto físico toda la energía primigenia…Para restablecer en nosotros las condiciones psicológicas que han cambiado a lo largo de la historia, se trabajar de lado de la interpretación histórica, la cual revive a los muertos, [y] completa los fragmentos" (Croce, 1990: 160 en Catalano, 1998: 13).

A ello habría que sumar, que la Restauración implica para las obras de arte y la arquitectura, desde la sanidad de enfermedades hasta su prevención, por lo que la restauración preventiva es tan importante como la Restauración (Brandi, 2008: 122)

Adicionalmente la Conservación dice Brandi, es un concepto opuesto a volver a completar, a perfeccionar, a reparar como acción empírica, aunque podría suceder en algunos casos que ambas operaciones sean una misma acción. Pero volver a completar o perfeccionar siempre implicarán entrar en el círculo cerrado de su creación, reemplazando

al artista que la concibió, habiendo en ello un entrometimiento histórico y del momento cerrado por el creador. Conservar la integridad de la obra implica tratarla sólo cuando haya sido desfigurada: al habérsele agregado algo, o haberse modificado en algo. Así la acción de conservar nunca va más allá del momento en que la obra ha entrado en el mundo de la vida, donde ha adquirido su segunda historicidad con respecto del momento de creación (Brandi, 2005: 91), porque nunca deberá intentarse devolverla a su primera apariencia.

Como se ve en sus textos no hay una clara distinción entre el concepto de conservación y el de Restauración; lo mismo habla de restaurar la materia, que de acciones de conservación sobre faltantes de la imagen. En la Carta del Restauro[9] de 1972 interpreto que conservación implica mantener el vestigio o la huella de uso, o bien el mantenimiento de datos como vestigios históricos, que se encuentran en los objetos a causa de su uso o por la transformación de los materiales originales, como sería el caso de la pátina. Restaurar, según el artículo 4, es cualquier intervención directa sobra la obra, lo cual podría implicar que la conservación es una acción indirecta. La Restauración tiene por objetivo mantener vigente al monumento, facilitar su lectura y transmitirla de manera íntegra a futuro (*Carta del Restauro*, 1972). Un dato relevante se revela al final del libro brandiano, la primera intervención no debe ser directa, es decir, sobre la materia de la obra de arte, sino enfocada a las condiciones del entorno, en el que la naturaleza espacial de la obra no se vea obstruida por su propia reivindicación en el terreno físico (Brandi, 2005: 78).



Para Argan la Restauración es una actividad científica, derivado de un estudio filológico que permite “encontrar y volver a poner en evidencia el texto original de la obra, eliminando alteraciones o sobre posiciones [presupuesto contrario a la propuesta brandiana]… hasta permitir una lectura clara e históricamente exacta del texto” (Argan, 1938: 133), por lo que entonces es un ejercicio de carácter histórico y técnico. Sorprende que, en este mismo texto, Argan distinga entre dos tipos de Restauración, la Conservativa que implica la consolidación de los materiales, es decir, volver a darles cohesión, perdida

[99] La Carta del restauro 1972" fue redactada por Cesare Brandi con la colaboración de Guglielmo De Angelis D´Ossat.

por sus transformaciones naturales o por causas extrínsecas; pero también incluye ahí las medidas precautorias. Y por otro lado estará la Restauración artística que es un cúmulo

> complejo de operaciones directas para volver a poner en valor la cualidad estilística de la obra, perturbada por repintes, malas restauraciones, barnices oxidados, mugre, lagunas, etc., la cual viene condicionada por una enseñanza de orden crítico. Esto excluye integraciones arbitrarias de lagunas y cualquier introducción de elementos figurativos o de nuevo valor colorístico, también lo ´neutral´ en la unidad estilística de la obra; la restauración de la pintura se limita, después de que se ha logrado la consolidación de sus partes, a la superficie pintada y para atenuar la disonancia **colorística** provocada por las lagunas. En cuanto a la **limpieza**, que debe lograr evidenciar las partes originales respetando los retoques finales [del autor] o posibles pentimentos del artista, por lo que no se puede proceder sólo con base en datos mecánicos (como sería la resistencia de la materia al solvente) o a criterios vagamente prudentes, sino con base en la consciencia del resultado de la investigación y el examen crítico de la **cualidad estilística** de la obra y de la posición cronológica de desarrollo del autor, [en la que se ubica la obra a restaurar].
>
> La cualidad colorística de la laguna no debe resultar de una lectura común, sino de4 una lectura histórica exacta. Aunque en la ejecución no basta seguir criterios genéricos de gusto (como el principio viejo de la entonación general o el cómo remedio de la tinta neutra) [en lo que sí concuerda con los planteamientos de Brandi]. Siempre se requiere de una valoración históricamente precisa de la cualidad estilística de la obra, de modo que no se agreguen interpolaciones insignificantes o notas irrelevantes al texto original y su coherencia intrínseca. (Argan, 1938: 133)



Entonces para Argan habrá una intención clara de enfocar las acciones directas de la Restauración artística en el color, la intervención de lagunas y la limpieza. Señalaba que era sorprendente, porque las propuestas realizadas por el ICOM-CC (2008) y en los *Principios Generales Institucionales en materia de Conservación* del INAH, expedidos por la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, establecen distinciones entre la Conservación, que incluye la conservación preventiva, la curativa (que implica detener los procesos que causas daño y por ende se sugiere la desalinización, desacidificación y la consolidación), todos ellos procesos que impactan en la materia pero también en la imagen de un objeto.

Según Philippot la Restauración es una acción que jamás deberá “pretender establecer el estado original de una pintura, [porque] no podrá más que revelar el estado

actual de las materias originales" (1966: 1). Hacia 1983 (Stanley Price, 1996) Philippot señaló que el concepto de Restauración había evolucionado, al menos en la literatura profesional, explicando que la Conservación era una disciplina basada en un método, en vez de descansar en el conocimiento empírico como en sus inicios, empleando tanto la técnica como las ciencias exactas. Planteado así, no pareciera haber una distinción clara entre Restauración y Conservación. Philippot añade que el mérito del historicismo en boga, desde Croce, Argan y Brandi, fue considerar la dimensión crítica de la Restauración y separarse de la esfera de la creación.

Con la crítica a la tendencia basada en el estilo, en palabras de Ruskin, Morris, Riegl y Boito se enfatizó la dimensión histórica y estética de la restauración, aspirando a convertir la Conservación en una actividad crítica. Con su propuesta se hace prevalecer el carácter único de la obra de arte, cuya mayor expresión fue promovida por Brandi. A ello se suma el desarrollo de los estudios tecnológicos específicos para la obra de arte, elevando la práctica de la Restauración y la Conservación a ciencia (Philippot, 1966: 216-217).



Tanto para Philippot como para Brandi, la Restauración decimonónica fue sinónimo de reconstruir e implicó destrucción, como señaló desde entonces John Ruskin. Explícitamente Philippot recurre a este autor para argumentar su idea, al considerar que fue Ruskin el primero en expresar el rompimiento de la tradición a partir de la consciencia histórica; para él es claro que es imposible revivir el momento creativo, pues "cada obra de arte, cada objeto decorativo, cada documento histórico es esencialmente único y no puede ser repetido sin falsificarlo. Es como una lengua muerta: podemos saber y entender latín […] pero no podemos hablarlos, ese discurso no sería una expresión genuina [del pasado]" (Philippot, 1973: 3).

Me parece que existen tres grandes aportaciones de Paul Philippot a la conceptualización de la Restauración. Primero, haber definido con claridad, la necesidad de hablar de obras de arte, pero sobre todo de patrimonio cultural. Segundo, plantear una dimensión social de dicho patrimonio; en esto último considera que no sólo es importante entender al objeto, sino también conservar su contexto y su vida histórica, así como su entorno presente y considerar las necesidades de uso de dicho patrimonio en su

comunidad. Esto debido a que un objeto, como una escultura, tendrá ciertos significados para la historia del arte y otros para la gente que le brinda culto. Philippot señaló enfáticamente, que esto último, debe ser un factor decisivo a considerar en cualquier intervención; no está por demás señalar que Gadamer reconocía incluso en el uso de la ciencia una aplicación a la vida misma de la sociedad.

Tercero, la obligatoriedad de mantener las tradiciones vivas, en aquellos objetos que se encuentran en uso, por lo que su conservación de este tipo de patrimonio, debe derivarse de una cuidadosa observación del sistema y contexto cultural, sobre la fe y las prácticas que lo rodean y en las que está inmerso el objeto, es decir, de su valor antropológico, para tener la mayor cantidad de información y valores que se implican en su intervención (Philippot, 1996: 219). Esta debe ser una evaluación crítica plena de sensibilidad. En ello se entiende una consideración objetiva y subjetiva, porque Philippot reconoce que la Restauración debe permanecer en vinculación estrecha con la cultura humanista y la tecnología, de las ciencias humanas y exactas, porque es indispensable la comprensión sobre la función cultural sostenida por la sociedad (1966: 228), involucrada con el patrimonio que se interviene.



Por último, parece necesario considerar que el problema que se plantea para la Conservación, según Philippot, es la relación auténtica con el pasado. La Conservación debe reconocer la brecha irreversible que se ha formado entre nosotros y el pasado; se trata de un reconocimiento explícito sobre la distancia histórica, como condición del círculo hermenéutico producido según Schleiermacher (Lizarazo, 2004: 26), donde se reconoce que siempre habrá una pérdida, entre el momento de creación y el momento de interpretación.

Jaime Cama ha señalado que la formación de restauradores debe tener una guía teórica que complemente y consolide, a partir de los documentos internacionales, las directrices de la buena Restauración (2016: 19). Haciendo eco de la postura brandiana y considero que de la propuesta social de Philippot, Cama define a la Restauración en dos momentos distintos, como

> La Restauración debe perpetuar la obra a través del tiempo y la intervención de la ciencia la sacó de lo artesanal. [por lo general, es una actividad que] permite la lectura y comprensión del lenguaje en el bien cultural tratado (1973: 1)
>
> [Varios años después señalará que es ] la ciencia de la antropología, que nos permite intervenir físicamente en las obras de arte y los bienes culturales, para conservarlos, devolviéndoles su eficiencia, a partir del conocimiento que surge del estudio científico y crítico de su historia, de sus valores estéticos y sociales, de su imagen y materialidad, de la función para la cual fueron creados, así como de la tecnología y los inmateriales que les dieron origen, para que una vez restaurados, documentados, investigados catalogados y disfrutados, puedan ser transmitidos a las futuras generaciones en la más plena integridad, autenticidad y comprensión alcanzables en nuestro tiempo" (Cama, 2016: 49).

Es claro que omite el concepto de momento metodológico, debido a que según él ha sido un concepto mal interpretado, "como proceso tecnológico, lo que de origen era una propuesta para establecer una metodología específica, cada vez que se enfrentara una Restauración" (Cama, 2016: 9). Ya en 1973 había señalado que la Conservación es "la labor de preservar los patrimonios culturales de las naciones y proyectar su mensaje a futuro" (: 1), a lo que agrega que ese futuro tiene que ver con la permanencia del bien y que como área de conocimiento debe ser multidisciplinaria y su práctica estar guiada por los juicios racionales sancionados por consenso con "la comunidad internacional especializada" (: 2).



Queda claro, que, para Cama, además de la polaridad estética e histórica, es indispensable considerar la funcionalidad de los bienes culturales y que explicita las acciones vinculadas a la intervención directa en ellos, asociadas a las tareas sustantivas del propio Instituto Nacional de Antropología e Historia, en materia de conservación.

Según Cama, cuando la UNESCO envía a sus expertos, los objetos que se ponían en discusión para las intervenciones eran poco valorados, debido a que no se trataba de grandes obras de arte (comunicación oral Cama, octubre 2018). Será hasta la firma de la *Carta de México en defensa del patrimonio cultural* de 1976, que el concepto de patrimonio cultural sustituye al de obra de arte, sostenido por Brandi y empleado en México. Para Cama parecieran ser dos entes a considerarse en la Restauración, para ser valorados en cada caso: el patrimonio cultural y un lugar particular dentro de él para la obra de arte

(comunicación oral Cama, junio 2012). Asimismo, en dicha Carta se hizo presente el concepto de patrimonio cultural intangible que él incorpora a su definición de Restauración.

Veremos más adelante si alguna de estas propuestas es usada por los restauradores mexicanos, al interior del STRPC, de la ENCRyM.

**La obra de arte**

La obra de arte es entendida por Brandi como un producto especial de la actividad del hombre, distinguiéndola entonces de otros objetos culturales. Es obra de arte debido a que hay en ella un reconocimiento individual, particular y consciente; se trata desde el proceso de recepción. Este reconocimiento, señala Brandi, es inusual porque debe ser realizado de manera continua (Brandi, 2005: 47), en una suerte de recreación individual, similar a lo que lo plantea Croce, es decir, a partir de la experiencia y los juicios producidos para validarla. La experiencia según Dewey:



> significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. En vez de significar redención al capricho [como muchos asumen] y al desorden, proporciona nuestra única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo. Puesto que la experiencia es el logro de un organismo en sus luchas y realizaciones dentro de un mundo de las cosas [quizá tomado de Platón como aquel que contiene las cosas materiales, físicas, que trasmutan con el tiempo, vs. el mundo de las ideas], es el arte en germen […] contiene la promesa de esa percepción deliciosa que es la experiencia estética (2008: 21-22).

Sin esta recreación y reconocimiento la obra de arte solo es tal en potencia, como señala Dewey, porque el reconocimiento se da en la consciencia. También implica un juicio para definir que el objeto es arte; en él no solo vale lo material sino la forma en la que la obra de arte como tal se ofrece a la consciencia individual (Brandi, 2005: 48) es decir, como experiencia interna, que ya señalaban Dilthey y Heidegger como indispensables para el pensamiento. Philippot (1966: 3) menciona que la experiencia de la obra de arte consiste en la comparación entre el estado actual y la representación vivida, de la imagen original. Cuando se reconoce como tal, como obra de arte, puede eximirse del mundo fenomenológico y transitar al mundo real, en relación al reconocimiento que ha tenido lugar (Brandi, 2005: 90). Este reconocimiento a partir de su epojé, nos enseña que la obra de arte

se aparece ante nosotros como un círculo cerrado en el que la Restauración no debe entrar más que para reconocerla, comprenderla e interpretarla.

Brandi trata a la obra de arte aplicando la fenomenología, donde la obra se somete a una epojé (Brandi 2005: 90), a partir de la cual es posible reconocer su esencia universalmente válida; esto implica una manera de poner entre paréntesis, una forma de poner en duda, de esperar una epifanía o intuición, una aparición única para cada individuo. Por lo tanto, su recepción y reconocimiento tendrán formas distintas. Se trata de suspender la visión de la cosa para entrar en los contenidos que aparecen en la consciencia. Aquí me parece que retoma de Husserl varias ideas: que la fenomenología es una ciencia donde convergen disciplinas, con un método y una actitud intelectual de índole filosófica (Husserl, 2015: 31). La epojé que es una suspensión de la creencia, de la existencia de una realidad independiente del sujeto, en virtud de que éste no puede dejar de captar o sentir el mundo, pero sí puede cuestionar la realidad de aquello que capta, por lo que se trata de una duda metodológica que sirve para aclarar qué es real y qué no. A ello continúa la reducción eidética cuyo objetivo es descubrir qué es lo que realmente hace que la cosa, sea lo que es, es decir se trata de buscar su esencia (*eidos*), que no está en la materialidad. Y en el caso de Brandi repercute en determinar lo que hace que la obra de arte lo sea. Entonces a partir de esa suspensión del pensamiento es posible reconocer la esencia universalmente válida que manifiesta la obra de arte y que permite hacerse visible en la consciencia, ello implica una forma de poner en duda, de esperar una epifanía o intuición, una aparición única para cada individuo; por lo tanto, su recepción y reconocimiento tendrán formas distintas.



En este sentido, en algunos textos, Brandi recurre al concepto de *astanza*, el cual según Anzellotti, es un neologismo creado por Brandi para describir una base estética de la percepción de la obra de arte; para describir un aspecto de la obra, que es la presencia epifánica que sorprende a la existencia:

> En otras palabras, la astanza es una cualidad intrínseca del arte que trasciende la existencia y el tiempo, que se conforma de una eternidad inmutable. La temporalidad de la astanza se condensa en un hic et nunc, una eternidad que es la realidad de la participación conciencia-obra. La astanza es ese momento en que una expresión

> artística -o debería decir la realidad pura del arte- se presenta en la conciencia, condensada en una imagen […] la conformación de una forma de un indefinible, la constitución de presencia de una ausencia, una muestra del lado oscuro del mundo, una constitución de figura de un infigurable. Es evidente, por tanto, cómo la astanza está ligada a ciertas formas de percepción de lo dado - discusión que ocupa toda la segunda parte de la teoría general de la crítica - y a la relación entre los elementos que componen su "objeto". Entre las diversas artes que analiza Brandi en relación con las cuatro formas de citas [o ejemplos] que identifica (lingüística, signo lingüístico ligado a la citación óptica, óptico, audio) […] junto con el teatro, el mimo y el cine, entran en la astanza a través del signo lingüístico relacionado con las citas ópticas (Anzellotti, 2016: 56-57).

Por todo esto Brandi asume que en la obra de arte que se restaura existen dos tiempos, el de la creación y el de la recepción, impugnados por los momentos intermedios que hablan de sus historias y sus contextos, de sus transformaciones naturales y derivadas de su interacción con el ser humano que las usa, disfruta, refuncionaliza, cambia y custodia, hasta que llega a nuestro presente, el momento de la Restauración.



La idea de que la obra de arte es un objeto de experiencia en el mundo vivo, una cosa que se presenta frente a nuestra consciencia, es porque entra en nuestra percepción y en nuestra vivencia-experiencia, por lo que se entiende que se trata de un acto individual. En el contexto mexicano hemos ido caminando hacia un estado de consciencia colectiva, que genera consensos, a partir de la exposición de los juicios que se crean entorno a la investigación de la obra, para tomar una decisión consensuada. Brandi entonces asume que se toma consciencia, se indaga, se generan juicios y se toman decisiones.

Sin embargo, en la Restauración también hay un tránsito a lo real, donde no sólo se cuestiona su esencia se acepta y no se cuestiona, en vez de pensar en un objeto de arte que declina hacia una objetividad genérica (Brandi, 2005: 90), porque es necesario considerar ese objeto dentro de nuestra percepción y experiencia. Pero no debe solo cuestionarse su esencia, sino considerar también otros aspectos como su composición material, su condición y su presentación, que puede corresponder a lo museable, en tanto obra de arte.

Brandi menciona que la obra de arte es un objeto único derivado de la **irrepetible singularidad** de sus eventos históricos; de ahí que cada caso que se restaure deberá ser

considerado como un caso particular. También supone que debe haber categorías en las obras de arte, lo suficientemente amplias, para tomarlas como referentes y con ellas definir lo que hace a la obra de arte, las cuales son la evidencia histórica y formal (Brandi, 2005: 65). Este proceso opera a partir del juicio crítico del restaurador. Asimismo, su materia, que es del mundo común, no pertenece al yo, pero se emplea para expresar; la "manera de decirlo es individual, y si el producto es una obra de arte, [es] irrepetible" (Dewey, 2008:121). Ese "carácter único e irrepetible de los acontecimientos y situaciones experimentadas, [e] impregnan la emoción que provocan" (Dewey, 2008: 77), porque la obra de arte no estará hecha en una máquina. Entonces, aunque existan muchas obras con un mismo tema, sus sustancias serán distintas, dado que cada quien experimenta las cosas desde su cultura y personalidad (Dewey 2008: 124).

Podría pensarse en el aura benjaminiana, dada por la presencia de la genialidad; también puede considerarse como producto de la actividad humana que tiene una manifestación sensible de la idea, la cual se experimenta. Además, hay en la percepción del objeto de arte una experiencia individual, que existe aquí y ahora con todas las particularidades irrepetibles que acompañan y marcan tal experiencia (Dewey, 2008: 200); de ahí que se piense sin caer en el animismo que las figuras en una pintura están vivas, porque transmiten y expresan. Así, la obra de arte se reconoce de manera individual, a partir de la consciencia, cuando comparece ante nosotros como fenómeno, en aquello que le es particular: la materia y la sustancia.



Por su parte, el concepto de monumento que aparece en su texto "La inserción de lo nuevo en el viejo" (Brandi, 2019, en prensa) y se refiere en términos muy rieglianos, a cualquier expresión figurativa, lo que incluye arquitectura, pintura, escultura incluso lo que se interpreta como un sitio, conformado por el medio ambiente y el espacio creativo. Si recordamos el planteamiento de Riegl, en el *Culto moderno a los monumentos*, veremos que el monumento es cualquier objeto creado por el hombre, que permite recordar ciertas hazañas o destinos individuales, a los cuales el hombre moderno les asigna un valor. Estos monumentos son de carácter histórico, categoría amplia que subsume a los demás tipos de monumentos (antiguos, intencionados y no intencionados). El monumento posee un núcleo de concepción histórica, cuyo sentido está en ser producto de la "actividad humana y todo

destino humano del que se nos haya conservado testimonio o noticia [por lo que] tienen derecho, sin excepción alguna a reclamar para sí un valor histórico" (Riegl, 1987: 24). Como se recordará, también todo monumento histórico es un monumento artístico, porque se entiende que siempre habrá en cada objeto un estilo que pueda identificarse, una forma, un material que da cuenta de un momento creativo, resultado de un estadio de las artes plásticas único e irremplazable; de ahí que la frontera entre monumento histórico y artístico sea imposible definir desde su perspectiva. Es por ello inevitable pensar en sugerencias rieglianas en las ideas brandianas, en torno a los conceptos del arte con cualidades artísticas definidas y condición histórica que conforma la bipolaridad de Brandi que rememora los polos: de lo histórico y lo artístico del monumento en Riegl; aunque éste último transita en Brandi a lo estético.

La obra de arte o el monumento deben reconocerse, acto que no debe asumirse como una rendición al capricho en el acto de interpretación activa, que el ser hace del mundo, donde ocurre la experiencia estética como producto de las luchas y realizaciones que ocurren entre el ser y el mundo de las cosas, quizás este concepto haya sido tomado de Platón. Si así fuera, se puede asumirse que ese mundo contiene las cosas materiales, físicas, que trasmutan con el tiempo, frente al mundo de las ideas. En este sentido, sin los procesos de recreación y reconocimiento, la obra de arte solo es tal en potencia, como señala Dewey, porque el reconocimiento sólo se produce en la consciencia. No obstante, también implica un juicio para definir que el objeto es arte; en él no solo vale lo material sino la forma en la que la obra de arte como tal se ofrece a la consciencia individual (Brandi, 2005: 48) como experiencia. Philippot (1966: 3) menciona que la experiencia de la obra de arte consiste en la comparación entre el estado actual y la representación vivida, de la imagen original, apareciendo el círculo hermenéutico no cerrado, móvil y vicioso, en el que se circula y se dialoga de manera constante, para afinar y ampliar los horizontes y producir nuevos conocimientos. El tránsito hermenéutico permite reconocer la obra de arte como tal, ésta pueda eximirse del mundo fenomenológico y transitar al mundo real, en relación al reconocimiento que ha tenido lugar (Brandi, 2005: 90), para comprenderla, lo que implicará percepción, búsqueda de la esencia, consciencia, reconocimiento e interpretación.

Como se aprecia, la concepción brandiana de la obra de arte implica una gran cantidad de conceptos, que difícilmente se reconocen como elementos a considerar en el uso de la teoría brandiana, básicamente porque no se analizan a profundidad o se asume una comprensión de los mismos fundada en el sentido común. Desde la década de 1970, en México se trasladan las nociones de obra de arte hacia el patrimonio cultural, desdeñándose la idea de intervenir en esta última[10], debido al fuerte impacto de la antropología en la regulación y legislación sobre el patrimonio cultural de la nación. Esto abrió infinitas posibilidades para la Conservación, aunque ha dejado en algunos casos, a la obra de arte en indefensión, al no ser reconocida como algo único, derivado de la intención y la acción creativa de un hombre en un cronotopo específico, que puede provocarnos una experiencia estética. La obra de arte, como cosa del pasado, es siempre presente, siguiendo a Benedetto Croce, es materia e imagen que se transforman con el tiempo; es obra que vive potencialmente en la experiencia del individuo que la recrea, concepto sustentado en los preceptos de Dewey, única e irrepetible en términos brandianos. En ella "las oposiciones de individual y universal, de subjetivo y objetivo, de libertad y orden, que han mareado a los filósofos, no tienen sitio […]. La expresión como un acto personal y como un resultado objetivo, están orgánicamente conectadas entre sí" (Dewey, 2008: 94), donde, asegura Brandi, coexisten materia e imagen.



a) ***Materia***

La materia, puede ser definida como estructura y apariencia, porque contienen el mensaje de la imagen. Ambas: materia e imagen son dos caras de la misma moneda.

La apariencia y la estructura representan las dos funciones de la materia en una obra de arte, y su distinción en una pintura de caballete es muy sutil, dado que ambas procuran la imagen de la misma. Aunque pueden estar en conflicto, normalmente no se contradicen; pero cuando esto sucede, suele estar en contraste su contenido histórico respecto del estético, y ahí la apariencia siempre estará sobre la estructura (Brandi, 2005:

[10] Como veremos más adelante, algunos testimonios dan cuenta de cómo parecía prohibido enunciar una restauración en una obra de arte, dado que la postura mexicana se situaba en la intervención de bienes culturales.

51). Entonces se puede decir que la estructura, respecto de lo que señala Brandi, es básicamente lo que corresponde al soporte, es decir la lámina, la tabla, la tela y el bastidor; por ello señalará que cualquier cosa que haya que cambiar en esta materia-estructura, se puede hacer[11].

La materia-aspecto está constituida por lo que en México se llama estratos pictóricos: bases de preparación, las capas de pintura y en su caso los barnices, es decir, todo aquello que conforma la imagen, lo que está representado a través de la materia; ésta materia-aspecto no debe modificarse en una Restauración. Si por causa de algún deterioro la materia está comprometida, siempre debe prevalecer el aspecto por sobre la estructura.

Dewey reconoce la presencia de **sustancia y forma** como elementos constitutivos de la obra de arte; conceptos que Brandi recupera tal cual. Al describir la materia, Brandi señala que es la forma material de la obra de arte la que se restaura: "only the material form of the work of art is restored*"* (Brandi, 2005: 51*).* Tal cual se enuncia, no se trata sólo de intervenir directamente sobre la materialidad de la obra de arte; se alude a la forma material, en la que está implicada la forma o construcción de la composición, las figuras, volúmenes, tonos y detalles, con ello la imagen contenida en la pintura. La traducción española sí define que este es el primer axioma de la Restauración, y durante muchos años, diversos restauradores han considerado que esta es la bandera de la disciplina, intervenir en la materia, sin pensar en su repercusión en la otra cara de la moneda: la imagen.



Según Dewey la forma y la sustancia (materia e imagen) son indivisibles, dado que "la obra misma es materia transformada en sustancia estética"; según él el crítico y el teórico trazan distinciones entre ellas solo con fines de análisis del producto artístico. Pero subraya, que el acto [creativo] es lo que es a causa de cómo fue hecho, ahí no hay distinción "sino

[11] Respecto de esta situación puede consultarse la Restauración de la *Madonna* de Coppo de Marcovaldo, de la Iglesia de Servi en Siena, publicada en Roig y González, (2008: 175-177), donde Brandi menciona cómo en esta pintura sobre tabla fueron eliminados dos lienzos metálicos, que se ubicaban "a la antigua" como travesaños, pero que estaban oxidados, por lo que fueron reemplazados por ser materia-estructura. Sin embargo, alude a otras intervenciones sobre la estructura que califica de desastrosas, con ello quiero indicar que, aunque Brandi señala que la materia en tanto estructura puede ser sustituida, no todas las intervenciones en ese sentido son justificables. Siempre es indispensable una evaluación previa, juicios críticos e interpretación de parte del restaurador.

integración perfecta de la manera y el contenido, la forma y la sustancia" (Dewey, 2008: 123).

Una investigación fallida sobre la materia puede derivar en problemas que provocan errores y la destrucción del objeto, señala Brandi. El ejemplo que emplea es el mármol de cantera que es idéntico al mármol de una escultura, donde se ha convertido en el vehículo para la imagen; en el primer caso se trata de un carbonato de calcio, en el segundo el mismo material ha llegado a ser historia, gracias a la transformación que produjo en él el hombre, ahí es imagen. En este último caso, la materia posee dos funciones: ser estructura y apariencia, estando la primera subordinada a la segunda. Aunque se sepa el tipo de material y se extraiga del mismo lugar, no se justifica hacer una copia del objeto; aquí el autor es enfático en señalar que hacer una copia es una acción distinta de la reconstrucción y de la Restauración. La copia, aunque sea del mismo material, será un producto de su tiempo, no del pasado y por ello será diferente de aquel considerado un monumento; por ello sólo podrá ser considerado una falsificación histórica y estética.



Dialécticamente, aunque la imagen es lo que ocupa la imaginación del espectador, señala Brandi, un análisis completo de la obra debe atender la apreciación y la comprensión de los materiales empleados, que son el medio para obtener el fin, que es la imagen. Menciona a Hegel, como esteta idealista, corriente que se negó a considerar a la materia; y expone que incluso Hegel no pudo evitar referirse a la materia como algo externo y dado:

> a la esencia misma le es esencial la apariencia; la verdad no sería tal si no pareciera y apareciera, si no fuera para alguien, para sí misma tanto como para el espíritu en general. Por eso no puede ser objeto de reprobación la apariencia en general, sino sólo el particular modo y manera de la apariencia en que el arte da realidad efectiva a lo en sí mismo verdadero. Si, en relación con esto, la apariencia con que el arte crea para el ser ahí sus concepciones debe ser determinada como ilusión, entonces esta reprobación halla ante todo su sentido tanto en comparación con el mundo exterior de los fenómenos y la limitada materialidad de éste como en relación con […] el mundo interiormente sensible (Hegel 1989: 12).

Quizá es en parte atractiva la idea de Hegel, si lo pensamos en función de la consideración a la experiencia histórica, lo que amarraría el concepto de materia con el de tiempo, que veremos más adelante. Sin embargo, lo que Brandi asegura es que la **forma material** debe ser examinada con la mayor profundidad, dado que es un hecho que cualquier imagen se

basa en medios físicos para manifestarse, lo cual significa que no es un fin en sí misma, y no nos excusa de considerar cómo el material utilizado se relaciona con la imagen (Brandi, 2005: 51). Philippot señalará con claridad, la materia es a la que se le ha confiado la transmisión de la imagen (1966: 1).

Sin embargo, lo que Brandi asegura es que la forma material debe ser examinada con la mayor profundidad, dado que es un hecho que cualquier imagen se basa en medios físicos para manifestarse, lo cual significa que no es un fin en sí misma, y no nos excusa de considerar cómo se utilizan los materiales y cómo esto se relaciona con la imagen (Brandi, 2005: 51). Aquí traigo a cuento, la propuesta clarificadora de Paul Philippot, que señala que la materia es a la que se le ha confiado la transmisión de la imagen (1966: 1). Por su parte Brandi en *Carmine s*eñalará que

> El objeto es la matriz de la imagen… pero, tan pronto como la imagen desaparece… la constitución del objeto es un acto de síntesis de la consciencia, con el cual la consciencia se constituye a sí misma como imagen [por lo que] consciencia e imagen (del objeto constituido) vienen siendo lo mismo… lo que queda de la imagen es la sustancia cognitiva de la imagen [idea o sustancia]… la imagen, formulándose a sí misma, se revelará como forma, y no podrá haber forma que no sea imagen o imagen sin forma […] el traslado del objeto a la forma tiene un nombre, y se llama estilo… [como] procedimiento mismo por el cual el artista del objeto llega a constituir el símbolo, para hacerlo externo, fijo, inalienable a la forma (Brandi en Catalano, 1998: 36).



Entonces hay una relación directa e inevitable entre el mundo interior y el mundo sensible: la idea, la sustancia y el mundo externo, que es la materia, están en confluencia y constituyen la esencia de la obra de arte, que es experiencia en quien la recibe. De ahí que sea absolutamente incongruente pensar que sólo se restaura la materia; incluso porque el arte siempre roza la contingencia entre su contenido y la materia.

Brandi sugiere que sería incorrecto asumir la materia desde una posición ontológica, se trata de un fenómeno, es experiencia. Husserl señala que toda realidad objetiva es sustancia, lo cual se vuelve complejo, dado que:

> en cierta manera puede decirse: siempre que se hace experiencia, se hace experiencia de algo […como] el árbol que vemos. Y está dado con sus

> circunstancias. Pero con respecto a estas últimas, se encuentran en el entorno total contemplado, y queda sin precisar lo que dentro de éste funge como circunstancia que en verdad determina causalmente. […] en la medida en que se es consciente de algo real, se es también consciente de nexos causales, aunque de modo completamente oscuro y sólo susceptible de definir y precisar mediante el análisis y la investigación teóricos de la experiencia (Husserl, 2014: 14)

La materia tampoco debe ser limitada a la consistencia material de la obra, porque existen elementos como las condiciones de iluminación específicas para cada obra, las cuales permiten la manifestación de la imagen y derivan en experiencias distintas para el receptor. De ahí que condene que las obras sean removidas de sus lugares de origen, pues ese medio físico y ambiental del entorno es parte de la materia, permitiéndole transmitir su imagen. La naturaleza física, que alude a la materia, representa también el lugar donde se manifiesta la imagen, porque asegura su transmisión a futuro y la recepción en la consciencia humana de la imagen (Brandi, 2005: 49) Quizá vale la pena preguntarse si esto sólo es válido para la obra de arte, yo nunca lo he creído así, dado que todos los objetos que se reconocen como producto de la acción del hombre, implican una parte material, transformada por él, con una forma en particular que es una idea configurada en imagen o aspecto, sin que por ello éstos objetos tengan la cualidad de ser obras artísticas.



Brandi agrega a su concepto de obra de arte, que se trata de una evidencia histórica, como Croce lo planteó. La obra de arte es experiencia, es un ente irrepetible, singular, es evidencia histórica, forma - sustancia o idea que se experimentan: materia como estructura y como apariencia o imagen. En este sentido, con la materia el artista forma propósitos, con la emoción signos, y en la discordancia se propicia la reflexión y “el deseo de restaurar la unión convierte la mera emoción en interés hacia los objetos como condiciones de la realización de la armonía. Con la realización, el material de la reflexión se incorpora a los objetos como su significado”; ahí el artista señala Dewey, se interesa por la experiencia y cultiva los momentos de tensión, dado que ese acto tirante transita a la consciencia hacia una experiencia unificada y total (Dewey, 2008: 16-17).

Dos reflexiones más en cuanto a la materia. Primero está el error de pensar, con base en el positivismo, que el material define el estilo, como lo planteaba Argan; lo cual, para Brandi deviene de no considerar que la materia es estructura y aspecto, o al asimilar

a la materia dentro de la imagen misma. En el extremo opuesto están quienes niegan el papel de la materia en la imagen, como ocurre en la estética formalista; esto ocurre cuando no se considera la materia como estructura, porque se asimila lo material en la apariencia de la forma, desvaneciendo la materia como aspecto. La apariencia no cobra relevancia sobre la estructura en obras de arte que no son figurativas, como la poesía o la música, porque su medio físico no es el papel en el que están escritas las letras o notas.

En un proceso de Restauración, la materia representa tiempo y espacio, a la vez; ello implica considerarla desde la fenomenología, para examinar lo que la materia transmite, como epifanía de la imagen, cercano al juicio de belleza: "*quod visum placent*", como plantearon los escolásticos, señala Brandi. Aquí parece haber dos tradiciones de pensamiento, la fenomenología husserliana, que define que las cosas o cuerpos se perciben materialmente, "en el nexo de la experiencia material, la naturaleza que en ella se constituye se conoce en su estructura espacio-temporal-causal unitaria." (Husserl, 2014: 12). Y la escolástica, que hace eco en Santo Tomás Aquino en la *Suma Teológica;* ahí en "Objeciones" en el Articulo 4 apunta:



> 1. Se canta al bien por bello. Pero lo bello tiene razón de causa formal. Por lo tanto, el bien tiene razón de causa formal. […]
> Solución […]Primero, la forma por la que es ser; segundo, la fuerza efectiva por la que se convierte en ser perfecto (como dice el Filósofo en IV Meteor., nada hay perfecto si no puede hacer algo semejante a sí mismo); tercero, la razón de bien por la que en el ser se fundamenta la perfección.
> Respuesta a las objeciones: 1. A la primera hay que decir: Lo bello y el bien son lo mismo porque se fundamentan en lo mismo, la forma. Por eso se canta al bien por bello. Pero difieren en la razón. Pues el bien va referido al apetito, ya que es bien lo que todos apetecen. Y así, tiene razón de bien, pues el apetito es como una tendencia a algo. Lo bello, por su parte, va referido al entendimiento, ya que se llama bello a lo que agrada a la vista. De ahí que lo bello consista en una adecuada proporción, porque el sentido se deleita en las cosas bien proporcionadas como semejantes a sí, ya que el sentido, como facultad cognoscitiva, es un cierto entendimiento. Y como quiera que el conocimiento se hace por asimilación, y la semejanza va referida a la forma, lo bello pertenece propiamente a la razón de causa formal.

Aquino señala que lo bello deriva o se asocia al bien; aquello que es bello agrada al ser percibido, y existe un ser que percibe la cosa bella y se deleita con ella al verla. El sentido es una facultad cognitiva, algo que se le da al ser como entendimiento, señala Santo Tomás.

La belleza depende de la forma y la adecuada proporción, en lo que parece seguir a Aristóteles. Con la creación humana se enaltece la obra de Dios, pero nunca se está a su nivel de grandeza creadora. En el texto de Aquino se reconoce una triada de perfección entre el bien, la belleza y la verdad; es en el bien donde quedan subsumidas la forma y lo bello. Pero lo bueno y lo bello tiene referencias diferentes, lo bueno se asocia al apetito y lo bello al entendimiento a partir de agradar a la vista, de deleitar en proporciones, medidas, y semejanza a la forma; también en vinculación con la forma y con el fin, siendo la forma el fundamento de ambos. Entonces lo bello a lo que se refiere Brandi se asocia con el entendimiento y con la forma, con base en lo que produce placer, con lo sensible.

La obra, como cosa del pasado, es siempre presente, siguiendo a Benedetto Croce; ambos son conceptos que se reconocen en Brandi. Dewey por su parte señala que la obra estará sujeta a los estragos del tiempo y reconoce que vive potencialmente en la experiencia del individuo que la recrea; se intuye la idea de un presente eterno, dado que en cada experiencia estética la obra de arte se vuelve a crear y por tanto se hace presente en el presente.



Para Dewey la forma se delimita a partir de su función y la analiza como un ente vivo, el cual se encuentra vinculado con su contexto y sus ritmos, igual como lo consideraron Brandi (2005: 90) y Philippot (1973: 11). Para Philippot la imagen es aquello que queda encarnado en la materia, no solo de la obra de arte, está en cualquier objeto de la actividad humana que por su significación se convierte en un referente histórico cultural. Por su parte, Jaime Cama reconoce que la tradición europea inundó el quehacer mexicano hasta la firma de la Carta de México, donde se transita a la concepción de patrimonio cultural sobre el de obra de arte. Al menos en la pintura de caballete siguió y se mantiene el reconocimiento de la materia y la imagen. Cama ha dicho que la conservación de la obra de arte es la imagen, porque lo que el restaurador conserva es la imagen (1987: 8), por lo que la responsabilidad al tratarlas debe ser altísima y consciente.

Como se aprecia, la concepción brandiana de la obra de arte implica una gran cantidad de conceptos. Es claro que, desde la década de 1970, en México se trasladan los conceptos de obra de arte hacia el patrimonio cultural, desdeñándose la idea de intervenir

en esta última, debido al fuerte impacto de la antropología en la regulación y legislación sobre el patrimonio cultural de la nación. No queda claro, si las ideas de Philippot cobraron tanto sentido como en el momento actual, dado que aquel reafirma que es necesario responsabilizarse de las decisiones que se toman, dado que el conservador determinará la apariencia del monumento, de la obra de arte o del documento histórico que se interviene, puesto que la lectura que se hace posterior a la intervención tiene que ver con un espectador que recibirá el resultado de esas decisiones, en donde no solo se pone en juego el juicio crítico del conservador. Me parece que es apenas en las últimas décadas que estos presupuestos se han considerado en México, como una necesidad palpable para la Restauración de pinturas de caballete.

En este sentido, la vertiente mexicana enarbolada por Jaime Cama siempre ha sido la del trabajo sobre el patrimonio cultural, sobre todo a partir de la firma de la *Carta de México en Defensa del Patrimonio Cultural*, de 1976, que consolidó una perspectiva antropológica explícita. Sin embargo, es casi un hecho que la transmisión de esta perspectiva no fue del todo certera. Como veremos más adelante se asumió que no había que pensar en los objetos como obras de arte, ni siquiera aquellas que lo eran, porque había que pensar en la conservación de bienes culturales de la nación. Si bien en términos teóricos esto dio razón de ser al Instituto Nacional de Antropología e Historia, en su área de Conservación-Restauración, dejó un abismo en los propios restauradores, que se han negado por décadas a hablar sobre la obra de arte, empobreciendo su acción crítica, plantándose en el reconocimiento de ella como tabú. No es objetivo de este texto analizar los problemas derivados de este planteamiento, pero estoy segura, porque he visto muchos casos en los que obras de arte se han destrozado a consecuencia de una falta de consciencia sobre sus implicaciones valorativas y significantes; creo que lo mismo ha sucedido con varias categorías patrimoniales. Discutiremos sobre ello en el capítulo 3.



Hay que enfatizar que la tensión dialéctica entre materia e imagen está siempre presente en la toma de decisiones, pues el restaurador debe decidir cuál de ellas debe prevalecer por sobre la otra, a sabiendas que son dos caras de una misma moneda. En el caso de la pintura de caballete, la imagen es por lo general la que lleva la batuta, debido a que es la razón de ser del objeto mismo; quizá por ello, a veces y más en algunos momentos

que en otros, la materia se modificó irremediablemente para hacer preservar la imagen, su sustancia o su función social.

Asumir que el patrimonio cultural pueda ser tratado desde esta perspectiva puede o no ser válido para algunos; lo cierto es que Brandi nunca habló de patrimonio cultural, sino de obra de arte.

En resumen, podríamos decir que la obra de arte es reconocimiento y experiencia, consciencia y juicio crítico. Que opera con una singularidad e irrepetibilidad creativa, la cual emplea a la materia como mediadora entre la forma y la sustancia; y que para Brandi sirve a la epifanía de la imagen. Que implica estructura y apariencia, cuya síntesis conforma la imagen; esta última conformada por forma, sentido y ritmo. Dos caras de una misma moneda, que conllevan lo tangible y lo intangible



Si la materia es estructura y aspecto, el aspecto tiene vinculación con la imagen. Al respecto Argan señaló en 1947, que la conservación no sólo se ejerce sobre la materia, sino también sobre el valor del cuadro, que deberá enfocarse a regresarlo a una condición de visibilidad que consienta la lectura y la valoración de todos los elementos formales (Catalano, 1998: 19). Propuesta claramente definida en conjunto con Cesare Brandi.

### b) **Unidad y unidad potencial**

Se entiende que, para Brandi, la unidad de la obra de arte es cerrada e intuitiva. No se trata de una unidad orgánico funcional, como la que posee un cuerpo vivo “de la naturaleza”, porque eso implicaría considerar la obra de arte bajo el concepto geométrico, que fue rechazado por Plotino, con respecto a lo bello (Plotino, 2008: 109). Si uno mira a un gato de perfil, sabe que del otro lado habrá un ojo igual al que miramos, esa es la unidad orgánica funcional. Ésta no funciona así en una obra de arte porque es una recreación artística, que pudo no haber considerado colocar los dos ojos en el gato representado, o bien si uno de los dos estuviera perdido, no sabríamos a ciencia cierta si los dos fueron creados del mismo color. La obra de arte tiene partes, que no son autónomas en sí mismas, sino que tienen un valor dentro de un ritmo formal y de sentido. El valor de cada parte se subsume en la obra misma.

La unidad implica ver al objeto de un tajo, es decir, no verlo en partes, sino percibirlo todo de manera simultánea. Según Husserl, la naturaleza material se presenta como algo cerrado, y conserva su unidad no sólo en el contexto de la experiencia teórica sino también en el pensamiento de las ciencias naturales materiales (Husserl, 2014: 139). Esto da sustento a la idea brandiana. También está la posible influencia hegeliana, sin embargo, ya Croce había señalado que esta perspectiva correspondía a una "estética postkantiana alemana, la que va de Schiller y Hegel, hasta los menores y epígonos como Schopenhauer […] donde se aprehende lo Absoluto, por lo que el arte, ora se confunde con la filosofía, ora vuelve a ser una forma interior de filosofía, un pensamiento mitológico, ora se eleva a una especie de híper filosofía. En esta Estética la unidad del acto artístico, turbada por ese elemento extraño, se extiende y escinde en contenido y forma…" (Croce, 1985: 111).

Para Paul Philippot la unidad original es una idea, imaginada a partir de la unidad actual conformada por materia alterada, por lo tanto, objetivamente demostrable, en la que se da la experiencia de la obra de arte. El objeto, a partir de su coherencia formal, denuncia por sí solo los daños sufridos (1966: 2). Señala que, por ejemplo, al realizar una limpieza desde el punto de vista crítico, se buscará un equilibrio que sea lo más fiel a la unidad original, que implica a la unidad estética de la imagen original, definidas ambas a partir de una interpretación crítica de cada caso, sin pretender llevar la materia a su estado original; pero sí con una previsión del cambio que se dará. En este proceso de interpretación resuena el pensamiento de Hans Georg Gadamer, discípulo de Heidegger y Husserl, cuya propuesta se centró en la interpretación, la resonancia de la consciencia estética para definir la certeza desde la experiencia acontecida.



La unidad para Paul Philippot es el primer momento de análisis en el reconocimiento del objeto, sin importar sus dimensiones; se trata de un todo que reúne las partes, que poseen relevancia artística en su conjunto y no deben ser desmembradas. Por ello asume que arquitectura y retablos son una suma de artes, que deben ser analizadas en su todo y complejidad como un solo ente (1973: 6), como un entero.

De este concepto de unidad se desprenden dos más, la unidad potencial y la unidad visual. La unidad potencial se reestablece como esencial, bajo la perspectiva de la instancia

estética, durante la Restauración de la obra de arte. La unidad potencial está asociada por Brandi a los restos de una reliquia que sobreviven a lo que fue una obra de arte. Si su estado es ruinoso, entonces quizá no sea posible hacer una integración de los faltantes, de una manera creíble, señala Brandi (2005: 64). De otra manera, si la unidad está fragmentada y en ella subsiste "potencialmente como un todo en cada uno de sus fragmentos, y esa potencialidad será exigible en proporción directa a las trazas formales que sobreviven en el fragmento" (2008: 111); esa es la unidad potencial susceptible de ser reintegrada.

El restaurador debe estar consciente de estos dos términos y evitar suplantar la unidad por la unidad potencial, que como se ve son términos íntimamente relacionados, pero con connotaciones distintas. La primera pensada en función del reconocimiento de la obra de arte como tal. La segunda como momento de reflexión y análisis previo a la intervención que conlleve el rebaje de barnices o la reintegración de faltantes. Y la tercera acepción es la unidad visual, prefigurada como la delimitación del nivel de intervención que se busca lograr, durante el rebaje de barnices para recuperar la percepción de planos, formas, detalles, colores, manejo de luz, etc. O bien para la reintegración de lagunas.



Brandi emplea conceptos de la psicología de la Gestalt[12], para el reconocimiento de las problemáticas de faltantes en las pinturas, que define como lagunas. Estas ausencias de materia o interrupciones del tejido figurativo, como las llama Philippot, afectan la apreciación de la imagen, porque se constituyen como figuras relevantes y llamativas, enviando al fondo la composición artística. Esa composición, ese momento creativo, posee experiencias pasadas y presentes, capacidades y gustos, con sesgos y tendencias, como señala Brandi retomando a Dewey. Con ese cúmulo de información, el autor plantea líneas y colores que producen armonía, para que líneas y colores interactúen con el espectador, con su bagaje y experiencia, la cual favorece que líneas y colores se organicen en modelos y ritmos determinados, hasta podría decirse que únicos, para propiciar la emoción estética,

[12] Gadamer señaló que la psicología moderna ocupó un lugar medular en la reflexión sobre el hombre mismo, básicamente porque combinó los métodos de investigación de la hermenéutica con los de las ciencias naturales y sociales, todos aplicados a un mismo objeto de estudio (2017: 26); en este caso el hombre y su percepción del mundo.

similar a la emoción experimentada por el artista, pero ahora renovada, recreada por el espectador (Dewey, 2008: 99).

Entonces la obra de arte u objeto cultural poseen una unidad creativa, la cual llega a nuestro presente, transformada. En ese proceso de transformación puede fragmentarse, perder algunas partes; ahí la unidad subsiste potencialmente y puede ser reintegrada a través de un proceso de Restauración, que buscará recuperar su unidad visual a través del proceso de reintegración, por lo que esta unidad es la idea que se hace el restaurador de cómo pudo haber sido antes de llegar a nosotros en un estado transformado, donde el paso del tiempo no había modificado las materias, para decidir a qué estado se llevará ese objeto pictórico transformado donde recupere el tejido figurativo.



## Instancia Histórica e Instancia Estética

Cesare Brandi abre dos capítulos dedicados a la Restauración en función de la instancia histórica y en función de la instancia estética, que presumiblemente se encuentran en analogía con el ámbito legal, es decir como espacios de regulación, donde se dirimen circunstancias o argumentos que permiten definir una postura respecto de un problema entre partes. Las ideas de Brandi se ordenan en torno a dos juicios en la obra de arte, que señalan que se encuentran en doble polaridad: lo histórico y lo estético, que recuerdan la propuesta de valores de Riegl, en tanto lo histórico y lo artístico, estimaciones que están siempre presentes en un monumento.

Brandi las llama **instancias**, *istanza*[13], de *in-stare* que significa estar sobre, perseverancia continua de preguntar, que insta a solicitar, demanda; pero también se refiere al conjunto de acciones practicadas durante un juicio hasta que se ejecuta la sentencia definitiva, ejercicio que debe estar soportado en el conocimiento del asunto tratado. De ello

[13] "Nel linguaggio giuridico, la domanda giudiziaria che dà inizio a un processo civile e i successivi atti di parte con cui il giudizio stesso prosegue. Si dice istanza anche la domanda rivolta a un notaio, a un cancelliere, a un ufficiale giudiziario, per richiedere per esempio d'inserire a verbale determinate dichiarazioni. In un altro senso istanza è sinonimo di grado di giurisdizione (giudizio di prima o di seconda istanza); tale accezione è scomparsa nella terminologia dei codici, ma è rimasta nel linguaggio dei pratici e degli studiosi. [http://www.sapere.it/enciclopedia/istanza+o+instanza.html] (consultado el 17 de septiembre de 2018)

puede derivarse que Brandi sugiera que el restaurador se ubica en la figura de juez para definir, a través de la solicitud y cuestionamiento constante, entre aquello que refiere a lo histórico en la obra de arte y a lo estético, en la obra de arte que se va a restaurar.

No se trata de un aspecto de la obra de arte, no se trata de cualidades, ni de momentos, alude a una actitud del restaurador frente a estas dos instancias, razones, argumentos, *cases* en inglés[14], que la obra de arte pone en juego. En ellas caben esas cualidades, esos momentos, pero lo que realmente importa en esta perspectiva es el fenómeno que experimenta el restaurador frente a la obra de arte, en tanto objeto de carácter histórico y estético, para determinar un proceder desde el juicio crítico. Como se ha señalado, Philippot amplió esta discusión a cualquier objeto de carácter histórico cultural, en donde su uso o función son indispensables en la consideración teórico-práctica; situación que Jaime Cama retomó para sumar, en su cátedra, a la Instancia funcional; cabe señalar que como docente incluyó a lo largo de su trayectoria de enseñanza, la relevancia de considerar la instancia tecnológica y la instancia social (2016: 95-95), de las cuales hablaremos más adelante. Aquí vale mencionar, que en la instancia histórica cabe todo, es decir, todo lo que se concibe estuvo relacionado con la obra de arte en el pasado: creador, elección de materiales, tecnología en uso, tradición, intención, contexto, comunidades que usan el objeto, etc.; pero eso se deduce, el autor nunca lo explicita.



Todo esto implicará poner en la balanza si el objeto analizado para restaurase, cuenta con argumentos sustantivos de corte histórico, como sería la presencia de un documento de archivo que testimonia sobre la censura de una imagen, o bien de corte estético, donde la falta de unidad visual en una representación pictórica a causa de una modificación parcial de los elementos formales, y derivado del cambio de gusto, estilo y época de re funcionalización, hacen que la composición se presente ante el espectador de manera confusa. El restaurador como juez definirá si mantiene el elemento de censura como huella documental material asociada al documento escrito, atendiendo a la

[14] En el libro publicado en lengua inglesa se hace una nota sobre el término *case*, donde se sugiere que es un término empleado por Brandi en el texto “Il restauro dell´opera d´arte secondo l´istanza estética o dell´artisticitá” publicado en el *Bollettino dell´Istituto Centrale del Restauro* (1953: 1-8). Tomado de la versión inglesa de la *Teoría de la Restauración* (2005: 75)

argumentación de índole histórica. O bien retira el agregado en beneficio de la unidad visual de la imagen y recuperación de la lectura de su composición artística inicial, dándole mayor peso a los argumentos de corte estético. Como se ve en ambos casos hay elementos de peso que entran en tensión con el argumento que se ofrece, esa es la problemática a la que nos enfrentamos los restauradores. Por ello como señala Brandi es indispensable un conocimiento profundo del objeto, y asumir la responsabilidad sobre el proceso interpretativo, multidisciplinario, subjetivo, que alude a nuestro tiempo y contexto presente, conocimiento consciente que guía nuestra interpretación e intervención.

La **instancia histórica** es la alusión a los fenómenos de la producción del hombre en un espacio y un tiempo, así como su existencia en cierto cronotopo (Brandi, 2005: 48). Esta instancia no debe subestimarse nunca, como ya lo había sugerido Riegl. La figura central en esta instancia es el tiempo, porque su paso deja huellas sobre la obra de arte, afectándola (Brandi, 2005: 61).



Brandi emplea el concepto de historicidad en el texto “Apostilla teórica al tratamiento de lagunas”, conferencia otorgada en Nueva York en 1961. Ahí es posible reconocer que el restaurador, al restituir elementos perdidos, no debe ir más allá del momento en que la obra de arte entró en el mundo de la vida (citando a Husserl), es decir, después de la conclusión de la creación. La versión en castellano llama instancia de la historicidad, a lo que hemos designado aquí como el caso histórico; sin embargo, para mí es claro que hay una diferencia entre la historicidad que implica paso del tiempo, o como señala Heidegger como un fenómeno de la temporalidad conocido como el ser-ahí, mientras que aquello que está determinado históricamente, “significa que eso depende de lo que ha *sido antes”* , es decir, si es histórico es porque ya forma parte del pasado; entonces lo “ ´histórico´ entiende el ser-temporal de un ente que está determinado por el carácter de ´lo pasado´ […] y que pertenece a un presente dentro del cual el pasado emerge en la forma de recordar, del conservar y del olvidar respectivamente” (Heidegger, 2088: 111). Entonces el ser histórico constituye la temporalidad del ser-ahí, que es pasado, por lo que la historicidad se funda en ese ser temporal que es posibilidad de ser conocimiento historiográfico, porque es histórico, porque en su ser lleva ontológicamente un pasado.

No obstante, la situación se complejiza ya que luego se menciona una doble historicidad relativa al momento de creación de la obra y al momento de recepción (Brandi, 1995: 76) en la consciencia del restaurador o espectador; pero también se menciona un espacio intermedio entre estas dos historicidades que se puede entender como varios momentos de recepción. Si la historicidad es paso del tiempo en la pintura antigua (Brandi, 1995: 85), ¿cómo puede haber varios pasos del tiempo en un mismo objeto, como para hablar de historicidades? Jaime Cama refiere que habrá tres historicidades, la del momento creativo, la que va del término de esa expresión creadora hasta nuestros días, y el momento en el que se restaura, que es el presente. En este sentido sigo pensando que es confuso, emplear un término en el que se implica el transcurrir del tiempo: la historicidad, y suponer que hay dos o tres procesos en un mismo objeto, como si en un ser humano pudieran empalmarse dos o tres transcursos de tiempo. Quizá Cama usó las historicidades, como una analogía a fases o etapas. No podría señalar en este momento en qué se basaron para reconocer el uso de la historicidad como sinónimo de momento, pero está en uso en Brandi (1995), en Philippot (1966) y en Cama (2016: 95).



Sin embargo, como ya señalé, Brandi no parece hablar de una división de la historia en historicidades, como lo propone Cama, sino de momentos, es decir, de la historia que sucede en un tiempo y que puede subdividirse para su comprensión, experiencia e interpretación; o en horizontes que luego definirá Philippot como estado inicial y estado actual, más la distancia histórica en la que ocurren muchos acontecimientos sobre el objeto que lo transforman, incluyendo al propio tiempo- envejecimiento del material.

La obra de arte, señala Brandi, como producto de la actividad humana presupone para determinarse a la **instancia estética**, razones, argumentos, *case*, o asunto estético. Además, señala que esta instancia corresponde básicamente a la artisticidad (Brandi 2005: 48), es decir, lo que hace a la obra de arte, obra de arte, que vuelve a tener un eco de la valoración rigeliana; en algunos casos lo emplea como sinónimo de aquello que remite a la forma. Si revisamos el planteamiento de Dewey, las obras de arte tienen como ideal artístico la unión entre forma y materia (Dewey, 2008: 258). Brandi prefigura que si en alguna condición, la obra de arte requiere el sacrificio de alguna parte material en tanto estructura, ello deberá realizarse desde el punto de vista de lo que la estética requiera, porque siempre

tendrá prioridad, en función a su unicidad artística, contenida en la obra de arte. Una vez que se pierde esa naturaleza artística, en la obra de arte, lo único que subsiste es una reliquia (2005: 49). En tanto que otros productos de la actividad humana no poseen dicha unicidad artística.

Por otro lado, tenemos a Longhi, que asume bajo la influencia de Croce, que en la obra de arte se identifica aquella lección metodológica, que hizo del juicio de valor un momento de distinción fundante (Catalano, 1998: 20), que implica el reconocimiento de la distancia histórica y la consciencia sobre la obra de arte como tal, al estilo de la definición brandiana, con tintes hermenéuticos.

Para Paul Philippot existe una realidad estética, determinada por la relación dada entre el estado actual de las materias y el estado original; éste último definido a partir de hipótesis críticas alejadas del gusto e incluso de la propia materialidad de la obra, cuyo estado original es imposible de conocer de manera objetiva, sin embargo es indispensable que el restaurador tenga una idea de cómo pudo haber sido dicha unidad original, durante el proceso metodológico crítico para su Restauración (Philippot,1966: 2). Esa realidad estética no puede tener como base a la objetividad científica, en tanto que deriva de la experiencia y luego se transforma en juicio. Quizá vale la pena recordar que, para él tanto como para Brandi, la materia es un medio por el cual se transmite la imagen. Y dado que la materia se asocia al tiempo, el texto de Brandi considera un capítulo sobre ello, que me parece debería estar más bien vinculado con sus definiciones de materia y las dos instancias, pues en el primer caso, el tiempo da contexto a la materia seleccionada para la creación. En el segundo caso, su presencia afecta directamente ambos aspectos por causa de las huellas que produce a consecuencia de su uso; incluso vale recordar que Brandi señala que cualquier intervención modifica la forma de transmitir la obra en el tiempo (Brandi, 1967). Asimismo, se asocia con el espacio, como veremos más adelante.



**a) <u>Tiempo</u>**

El problema del tiempo afecta a la obra de arte, en lo que respecta a la instancia histórica; ya Aristóteles había definido que no hay tiempo sin movimiento, que lleva necesariamente

al cambio, siendo que el tiempo no es un movimiento, pero sin movimiento no hay tiempo (Aristóteles citado por Heidegger, 2008: 26).

Aclara Brandi, que distinguir tiempo y espacio es una ilusión, al considerar una obra de arte, porque ambos constituyen la condición formal de la obra de arte y se encuentran unificados en la conformidad del ritmo que provoca la forma (Brandi, 2005: 61), lo que lleva necesariamente a pensar en torno a la instancia estética.

Fenomenológicamente en el núcleo del ritmo de la obra de arte está el tiempo que tiene tres distintos momentos: la duración de la exteriorización de la obra de arte, mientras está siendo creado por el artista; un intervalo entre el final creativo y el momento en el que se hace consciente la obra de arte; el instante en el que la obra de arte ilumina la consciencia. Todos ellos son tiempo histórico, que no implican un significado cronológico[15] del tiempo histórico, es decir, lo que se entiende como tiempo extra cronológico, como forma, que produce la obra de arte (Brandi, 2005: 61).



En este caso también existe una cierta influencia de Henri Bergson, a quien Heidegger cita, en su estudio sobre el tiempo. Bergson señala que el tiempo se siempre se relaciona con espacio, al grado que la forma en la que se enuncia el primero está tomada del segundo.

En el tiempo real la duración se mide por la trayectoria de una cosa móvil, como extensión, porque su esencia es fluir (Bergson, 1936 13); se piensa en ella a partir de lo que implica como medida, no como duración misma, dado que "jamás la medida del tiempo cae sobre la duración en cuanto duración; lo que se cuenta es sólo cierto número de extremidades de intervalos o de momentos…detenciones virtuales del tiempo" (1936: 10). Esa trayectoria por lo general tiene un inicio y un fin, subdividido en momentos, a manera

[15] Para leer la forma, la historia es un campo valioso de estudio, pero nunca debe ser historia del arte, si ésta se entiende, señala Brandi, como un área de conocimiento que aborda el momento extra cronológico del tiempo, que es el interno de la obra de arte, que está encerrado en la consonancia rítmica; dado que la historia del gusto es la historia del tiempo cronológico, que reúne la obra de arte en su flujo (Brandi, 2005: 62). La obra de arte debe tener un presente extra cronológico, con resonancias en la actualidad, que como veíamos implica para Heidegger que el ente sea histórico, reconocido como del pasado en el presente, donde emerge como recordar.

de “instantáneas tomadas por nuestra inteligencia [...sobre] la continuidad del movimiento y de la duración” (1936: 13).

La duración se revela como creación continua, pero “para figurarse una creación cualquiera, novedad o imprevisibilidad, hay que situarse en la duración pura” (Bergson, 1936: 16), sin embargo, dado que en el mundo hay estados de la materia, éstos son contemporáneos de la “historia de nuestra conciencia. Y como ésta dura, menester es que aquellos se enlacen de algún modo con la duración real” (Bergson, 1936: 17). Entonces se entiende que mientras se piensa en la creación la duración se entiende como entidad pura, asumo que, como momento que evoluciona, similar a lo que sugiere Brandi; mientras que cuando se piensa en la materia de algo, la duración se vincula a la consciencia y al tiempo que dura en la realidad. Bergson puntualiza que el momento de creación inicia antes de la composición, porque primero es idea (1936: 17), dado que cosa, idea, realidad y posibilidad suceden a la vez. Habría de señalar, que, según el pensamiento bergsoniano, la duración no termina en la creación, continua en tanto movimiento.



En el caso del intervalo, Bergson señala que se trata de un tiempo amalgamado con el espacio, que ocurre entre el planteamiento del problema y su solución (1936: 33). Entonces el intervalo es tiempo y espacio al mismo tiempo, que ocurre entre un problema que se plantea, a lo que Brandi llama momento de creación o Philippot estado inicial, y la resolución del problema, que para Brandi ocurre en el instante de la Restauración, que es el estado actual de Philippot.  Bergson señala que es en realidad una síntesis indivisible que guarda hechos exteriores y oscilaciones, que se engarzan como cuentas de un collar.

Por último, tenemos al instante, que señala Bergson es un fragmento de la duración, donde el ser viviente puede obrar en cantidad y calidad, a partir de extraer “de la materia nuestras percepciones reales, informaciones de que necesita para conducirse” y que se condensan en un instante (1936: 50). Se entiende entonces que se trata de un momento en el que algo se experimenta y que “deja una impresión única y nueva, como si en ese momento lo diseñara de un solo trazo original la mano de un artista” (1936: 77); porque ocurre en mí una impresión nueva en “mi vida interior” señala Bergson, que cambia en cada instante, porque la consciencia y el sentimiento no pueden permanecer iguales en dos

instantes distintos, se entiende que el instante anterior ya es pasado y memoria, de la consciencia que está teniendo un instante en el presente. De ahí que en Brandi se reconozca en el presente, esa consciencia la obra de arte que será restaurada, distinguiéndola del intervalo y la duración, igual que Bergson, dado que éste menciona que sin pasado y presente, no habría duración sino solo instantaneidad (1936: 146).

Encuentro también otra resonancia vinculada a la idea de Dewey en la que, ciertas cualidades de la obra de arte como el colorido impactan, resuenan, en la parte orgánica del ser, de manera total. El espectador responde frente al objeto a partir de experiencias anteriores, del pasado, más su observación, deseo y emoción, como elementos de carga directa, no como memoria consciente. Esa experiencia pasada carga la actitud presente, opera en conexión con la materia proporcionada por los sentidos (Dewey, 2008: 137) Y agrega que, si la experiencia es de investigación, el material es capaz de dar evidencias o de sugerir hipótesis, pero si es una experiencia práctica entonces proporciona claves para la acción presente (Dewey, 2008: 138). Una obra de arte según Dewey sólo vive en la experiencia individualizada.



Brandi asegura que la mayor confusión se da cuando se considera el tiempo de la obra de arte como un presente histórico, donde el artista y el espectador viven; y aunque el sentido común desecha esta idea, es algo que ocurre con mucha frecuencia. Brandi menciona que el tiempo en el que el artista dice, expresa y vive, es una estructura del pasado que se hace presente en el espectador. El momento creativo empieza con la identificación simbólica del objeto, durante la cual el artista decide qué cosas incorporará de su época en el proceso creativo (Brandi, 2005: 61).

Pero el restaurador no debe pensar su intervención en ese momento creativo, porque entonces estaría produciendo una nueva creación, que implicaría la falsificación de la obra de arte.  En este sentido, hace eco la idea croceana de que la historia no sólo es el pasado, sino es huella del pasado, prueba histórica inteligible, con la cual hacer vibrar la mente en el presente, para interpretarse críticamente. Es un momento en que se reviven hechos pasados, que ponemos ante nosotros aproximándolos a nuestro presente, como al realizar una biografía o historia de vida de un objeto.

Una perspectiva hermenéutica como la que plantea Philippot, señala la necesidad de analizar siempre el pasado desde el presente, con toda la carga cultural que envuelve ese momento actual (Philippot, 1996: 223), implicada en la *duración* brandiana.

Entonces en la *duración* se reconoce que el artista inmerso en un tiempo decide qué incorpora de éste a su creación, qué ideologías, qué deseos, qué esquemas quedarán ahí como información documental; son fuentes externas que vienen dentro del objeto, capturadas como un insecto dentro de un ámbar (Brandi, 2005: 61). Sin embargo, ese tiempo vivido por el artista puede o no ser reconocible en la obra y eso no le suma ni le resta validez a su trabajo. Reforzando este planteamiento, encuentro que, para Dewey, el artista se toma libertades en su producción para provocar efectos interesantes dentro del orden establecido que debe ser interpretado bajo la idea de progresión acumulativa, que culmina en la experiencia, la cual no se mide en términos externos, aunque se empleen éstos para ejercer la observación y la imaginación (Dewey, 2008: 185). Es claro que esta experiencia no puede ser ejecutada por el restaurador, que no se encuentra en el momento de la *duración*.



> La forma emerge cuando [el artista] organiza la materia prima selectivamente, a fin de unificar el movimiento de una experiencia hacia su cumplimiento intrínseco, entonces seguramente las condiciones objetivas son fuerzas que controlan la producción del arte. [Porque todos los objetos de arte pertenecen al mundo objetivo, como también una locomotora, señala Dewey…] su existencia está condicionada causalmente por la coordinación de los materiales y energías del mundo externo [por su interacción con el medio ambiente y sus contextos] (Dewey, 2008: 165).

En este periodo de duración se define el uso de ciertas materias constitutivas, las cuales son imposible de conocer tal cual fueron, dado que las observamos en un momento diferente y posterior a la duración.

Por último, encuentro una evidente relación entre el concepto de **ritmo** en Brandi, que desarrolla en *Teoria generale della critica*, y Philippot, con el pensamiento de Dewey, quien sugiere que la experiencia consiste en un ritmo, dentro del que se dan exteriorizaciones e interiorizaciones en sucesiones que producen un ritmo, debido a la existencia de intervalos o periodos, “en los que una fase cesa mientras la otra está latente”

(Dewey, 2008: 64); las experiencias son la que proporcionan unidad y van mucho más lejos que una percepción. Dentro del ritmo de la experiencia se dan acontecimientos, que propician variedad y movimiento, que evitan que la obra de arte caiga en la monotonía y la repetición estéril, incluso podríamos agregar en el desuso.

El tiempo está involucrado en un segundo periodo, representado como *intervalo,* entre el final del acto creativo y la resonancia en la consciencia de los espectadores actuales o la reactivación, impacta en la parte física de la obra de arte, en su materia, necesaria para que la imagen llegue a la consciencia del espectador (Brandi, 2005: 62) San Agustín en sus Confesiones refiere que el tiempo afecta las cosas que pasan, y que aun cuando ya han pasado ellas permanecen en el presente, con lo cual es posible medir los tiempos (citado por Heidegger, 2008: 27). Aunque este efecto puede ser mínimo, es como un poema, señala Brandi, si se lee en silencio sólo con los ojos, no se requiere un vehículo físico que lleve la palabra a la consciencia, la escritura es la herramienta para indicar ciertos sonidos.



Por otra parte, al haber una reactivación, señala Dewey, en el caso de un poema ésta existe en distintos grados y modos, porque cada lector tendrá una experiencia particular; la forma será la misma pero la manera de responder de cada uno aporta algo a la experiencia, que la hace única. El poema nuevo, recién creado implica una manera de ver y sentir, que son acciones de un momento previo y todo ese material permite la creación. Lo mismo sucede con el espectador o receptor que no solo tiene materia original frente a sí, sino que trae consigo experiencias previas que interaccionan con lo nuevo, que no existía en la experiencia anterior. Agrega:

> Una obra de arte, sin importar lo antigua y clásica que sea verdaderamente, no sólo potencialmente, una obra de arte […] vive en alguna experiencia individualizada. Como trozo de pergamino, de mármol, de tela, permanece (sujetos a los estragos del tiempo) idéntica a sí misma a lo largo del tiempo. Sin embargo, como obra de arte es vuelta a crear cada vez que es experimentada estéticamente (Dewey 2008: 122).

En tanto lo relacionado con la instancia histórica, el intervalo es historicidad, momentos de uso, suma de acontecimientos que dejan huella en el objeto: historia de vida. En tanto lo vinculado a la instancia estética, el intervalo es reconocimiento como experiencias perceptuales distintas, derivadas del contexto y el propio tiempo, que implica cambios de

gusto, de estilo y de uso. En cuanto a la materia, el intervalo es suma de actos creativos, reparaciones, mantenimientos y vivencias que dejarán huella material en el objeto.

Para Philippot la persistencia en el tiempo que transcurre desde el momento creativo, y que se intuye finaliza en el momento en el que el restaurador toma el objeto para una intervención, no debe ser eliminado jamás, pues ha afectado la materia de manera normal, natural e irreversible, “materia a la que se ha confiado la transmisión de la imagen”. Heidegger menciona que “la naturaleza puede ser tanto beneficiosa como perjudicial y, como tal, ni siquiera precisa de la actividad más inmediata de la ocupación” (2008: 33), porque la materia a través del tiempo envejecerá irremediablemente, de manera natural.

Ese estado original de la obra de arte, cuando el artista concluyó su proceso creativo o duración, es imposible de restablecer ni tampoco puede ser determinado objetivamente (Philippot 1966: 1), ello implica que ni siquiera las ciencias naturales podrían determinar con exactitud cómo fue esa obra pictórica, cuando recién fue conformada como tal; enfáticamente asume que esta consideración no es un concepto material sino crítico, que supone siempre un juicio estético (Philippot, 1966: 2).



Más importante aún, es considerar este espesor histórico es la parte vivida del objeto y es inherente a la autenticidad de su sustancia histórica (Philippot, 2005: 20) lo cual es importantísimo para el restaurador, pues con ello es posible reconocer que todas aquellas adiciones y modificaciones que ha soportado el objeto cultural deben en un primer momento ser considerados como parte de la autenticidad del mismo, por ser evidencias o huellas de su funcionalidad social.

Tampoco una Restauración puede ocurrir en el intervalo, si sucede se llamaría “re perfeccionamiento” o coloquialmente reparación. Aunque tendría que hacerse la distinción de este aspecto, dado que al menos desde la década de 1990 los restauradores mexicanos hemos asumido, que nuestra intervención se constituye en parte de la historia de la obra o del patrimonio cultural restaurado, lo que implica que, para futuras generaciones, nuestra intervención estará ubicada en el intervalo y no debería ser juzgada como una reparación si ésta ha sido desarrollada con base en un enfoque teórico y una metodología específica, lo cual debe ser evidente en la obra misma y en la documentación de la intervención.

Entonces, continua Brandi, el tiempo ceñido entre la escritura o creación y la lectura o recreación, tendrá distintas maneras de pronunciar las palabras o de reconocer las formas, lo cual, en ambos casos, cambiará con el paso del tiempo. El tiempo transcurrido ocurre siempre antes del *instante* en el ocurre la iluminación en el espectador, que hace que la obra de arte resuene en la consciencia, consideración que no es solo histórica, por lo que quizá aquí Brandi prefigura que hay también una experiencia estética. Aquí lo que ilumina la certeza es el juicio que se hace de la obra de arte, el cual cambiará en cada tiempo, como cambian las palabras de una misma lengua con el paso del tiempo. Esto es importante para Brandi, porque en la Restauración es necesario establecer los momentos que marcan una inserción de la obra de arte en el tiempo histórico, para definir el momento posible y permisible para la ejecución de la intervención. Recalca que esta intervención nunca puede ocurrir durante el acto creativo, justamente porque sería parte de un proceso de creación y no un acto de restaurar, lo que debilitaría la primera imagen y produciría una nueva; ello implicaría un acto derivado de la imaginación de quien la ejecuta. La Restauración sólo puede ocurrir en “una imagen” terminada (Brandi, 2005: 63) y únicamente en el momento actual o instante.



El momento metodológico, el tiempo de la Restauración, es el instante en el que se conoce la obra de arte a partir de la experiencia y su incursión en la consciencia de quien la observa y aprecia; es el tiempo en que se realiza un proceso de Restauración y conlleva, necesariamente, el reconocimiento consciente de la obra de arte. De Husserl se retoma la idea de que la certeza se alcanza al abrirse camino en la intuición, suspendiendo la creencia en la realidad del mundo [epojé], para pasar a la reducción eidética, donde se puede ver lo que realmente hace que la cosa [obra de arte] sea lo que es, es decir, es una búsqueda de su idea o esencia, a través de epifanías o iluminación que aparece y provoca un reconocimiento en la consciencia, que transita a la comprensión, como lo plantea el pragmatismo. Con el movimiento de la consciencia se identifica al objeto y se le dota de sentido.

Brandi señala que la Restauración impacta en la consciencia del espectador y que se ha creído erróneamente que ese impacto es como una iluminación, dada en un instante. A pesar de que esa luminosidad de la obra de arte sucede en el tiempo histórico de la

consciencia individual, esa luminiscencia no puede subdividirse en el mismo sentido que se ha hecho con el tiempo histórico. Agrega que este "impacto total en la consciencia puede tomar años, para que se logre tener una explicación sobre el valor semántico de la imagen o su particular naturaleza figurativa" (Brandi, 2005: 77); para ello pareciera hacer eco de ese momento de epifanía que no se busca, sino que aparece en el espectador y la necesidad de contar con un marco teórico sobre el conocimiento, basado en el análisis crítico. Y que en la Restauración a veces se produce durante la aplicación del proceso de intervención. Quizá sólo los restauradores que hemos asistido a este fenómeno, frente a una obra que intervenimos, podremos comprenderlo; quizá incluso algún historiador del arte. Siempre recuerdo a un profesor que nos insistía en dejar que el objeto nos hablara, lo cual sucede, tras días y días de experiencia directa frente a un objeto u obra de arte, pues la disposición de uno y las horas de experiencia, aunado a la recolección de información, registro de cientos de detalles y consignación de los mismos en textos, imágenes y esquemas, favorecen la aparición del momento en el que el valor semántico o la naturaleza figurativa iluminan la consciencia.



También será necesario poner en juego el presente extra cronológico de la obra, que entiendo está asociado al tiempo interno de la obra de arte en el hoy, a partir de reconocer la forma construida y el ritmo compositivo como parte de su ente histórico. "La obra debe salir de su pedestal, dejarse atraer por el tiempo en que vivimos, estar en el dilema existencial desde el cual la contemplación de la obra debería liberarnos" [… debe permanecer de algún modo contemporánea], quizá de acuerdo con la moda, o en el intento de delegar en el propósito de la obra […] que siempre será extraño a la forma, que no tiene cabida en tal ejercicio" (Brandi, 2005: 62) pero que implica sacarla del pedestal.

Este es el único momento en que se puede dar una Restauración legítima, en el instante, en el momento de la consciencia de la obra de arte, en la que el tiempo es irreversible, en la que la historia es confirmada simplemente por ser la consecuencia de una acción humana. Por ello este momento único de la Restauración debe evaluar de manera individual cada caso, desde un acercamiento teórico, independiente del gusto y de la controversia (Brandi, 2005: 64).

A mi parecer es lamentable, que los tres momentos no se hayan retomado con sus denominaciones brandianas, en el argot de la conservación mexicana.

b) Limpieza

"…cada obra de arte encierra en sí misma el secreto
y el procedimiento de su restauración,
sobre todo, en lo que respecta a la limpieza". Cesare Brandi[16]

Para Philippot el problema de la limpieza se relaciona con el concepto crítico de la pátina, igual que para Brandi, porque ella no implica un reconocimiento material, sino un acto de juicio crítico por parte del restaurador. La pátina se define como una transformación normal y natural de la materia al envejecer, como sería la presencia de arrugas en la piel o las craqueladuras en una pintura; ambas son huellas del paso del tiempo sobre la obra.



En un tratamiento de limpieza, existe un acto de sustracción y por lo tanto se trata de un proceso irreversible; se elimina parte de la materia original, por lo que se requiere una metodología crítica, que implica:

- Valorar las alteraciones presentes en la obra, para identificar aquellas que desfiguran el aspecto armónico de la obra.
- Realizar el diagnóstico de la obra, basado en el conocimiento objetivo de la evolución de las materias, con base en la idea de cómo pudo hacer sido la apariencia de la obra en su momento de creación. Ello implica hacerse una idea precisa de la unidad original, que al mismo tiempo colabora en la evaluación de las alteraciones de la forma-imagen, presentes en el momento actual.
- Reconocer una distancia histórica hermenéutica, entre ese momento original, de creación, y el momento actual, en el que se interpreta la obra por parte del restaurador.

[16] En Roig, 2008, p.173

Este proceder lo llama círculo vicioso, como el propuesto por Friedrich Schleiermacher (Lizarazo, 2004: 26), que es dinámico, que permite comprender el todo a partir de las partes y que abre horizontes de interpretación. La comprensión se da a partir de varias situaciones:

- Una pre comprensión, señala Philippot. Heidegger menciona que en este momento "aquello que comparece inmediatamente emerge del horizonte circundante del mundo, un horizonte anticipadamente ya presente, familiar e indiferente en su presencia" (2008: 33). Son fuerzas emotivas del intérprete, como también reconoció Dilthey, o tradiciones, contenidos transmitidos y contenidos recordados, que se ponen en juego para la interpretación de hechos, textos o en nuestro caso objetos culturales; Gadamer los llamó prejuicios para reconocer que el intérprete no es nunca neutral y proyecta cosas sobre aquello que quiere comprender e interpretar, distinguiendo críticamente estos prejuicios para permitir la apertura a lo que comparece frente al intérprete.
- Philippot menciona la necesidad de formarse una idea lo más precisa de la unidad original de la obra de arte, que es función de sus valores específicos, como estado inicial. Se trata de una intuición creada a partir de la identificación de la realidad formal de la obra, en la cual se han de medir las alteraciones presentes a partir de la percepción de la materia y la apariencia; de nuevo Heidegger había situado que "todo tiempo y toda época, si se han comprendido en la propiedad de su ser, tienen que comenzar ´desde el principio´" (Heidegger, 2008: 120).

  El esfuerzo crítico realizado en este círculo de comprensión es ayudado por dos factores externos, la objetiva valoración de las alteraciones, desde el nivel de la materia y de la experiencia que se tiene con la obra de arte, que brinda una coherencia formal y que por sí misma denota o pone de manifiesto sus alteraciones (Philippot, 1966).
- La fusión de horizontes que reconoce como premisa la distancia histórica entre ellos y las preguntas con las que se entra en juego, con base en los prejuicios reconocidos. Transitando en su círculo vicioso a otros momentos y horizontes, para reconocer tradiciones y prejuicios del "otro" (como alteridad) que creó el objeto

cultural. Ahí se propicia un diálogo, un con-versar, un estar con el otro, para mejorar la comprensión.

- Se re proyecta, es decir, sin objetividad ni neutralidad se ofrece una comprensión del objeto; el intérprete queda tocado por la experiencia y ello le permite volver a proyectar y re proyectar para comprender e interpretar de manera más profunda cada vez.
- Hago explícito este proceso de comprensión hermenéutica, porque así se procede durante el rebaje de barniz de una pintura de caballete.

La pátina para Brandi y Philippot es historia y por ende tiempo, huella del paso del tiempo. Y también ofrece, como señala Baldinucci, un aporte a la experiencia estética, dado que se trata de una "voz usada por los pintores" que se reconoce como una "universal oscuridad que el tiempo hace aparecer sobre las pinturas", lo que implica un reconocimiento histórico y estético, porque "a veces las favorece" (en Martín, 2009: 31), al impactar en su apreciación y por tanto en la experiencia de quien las observa. Esa oscuridad otorga color y modifica la brillantez de ciertos colores, otorgándole a la pintura una unidad visual que favorece la apreciación de la composición y satura el color.



La objeción puede venir en torno al concepto de que pátina no es una adición, que no se produce como consecuencia de una actividad humana; sin embargo, esto no es necesariamente así, porque algunos artistas sí consideraban su presencia, como el depósito del paso del tiempo en colores, mármoles y bronces, o sobre la piedra, como prefiguración del envejecimiento de los materiales. En este sentido "conservar o reintegrar la pátina es una parte intrínseca de respetar la unidad potencial que está implicada en la Restauración, dado que es parte de la potencial unidad de la obra de arte" (Brandi, 2005: 68). No se debe forzar a la materia a adquirir un aspecto fresco, sin edad. Brandi asegura que, bajo esta perspectiva, basada en la consciencia histórica, no se admite tomar juicio a favor del material, por sí mismo, como ente objetivo medible y cuantificable, sobre la actividad humana que lo usó para conformar una obra. Ello involucra valorar al objeto como evidencia de la actividad humana y no sobre la base del valor que posee el material. Entonces queda claro que, en el proceso de limpieza, se busca conservar la huella del paso del tiempo sobre la materia del barniz, donde se reconoce el concepto crítico de pátina,

porque se considera con relevancia histórica y estética. Por esas razones el procedimiento implica un rebaje de barniz oxidado, que afecta la apreciación de la imagen ahí representada. Brandi menciona también,

> no llegaremos a decir que en todas las pinturas se encuentran veladuras y barnices coloreados originales, pero pidamos que al inicio de la limpieza siempre se plantee esta cuestión; desde nuestro punto de vista no basta con encontrar una mezcla de disolventes capaces de disolver en una esquina del cuadro* los estratos del barniz y los estratos pictóricos superpuestos a la pintura original sin atacarla para tener la certeza de que en cualquier lugar se obtendrán los mismos resultados son arruinar el origina" (Roig y González, 2008: 173)

Durante el proceso de limpieza, existe otro aspecto relevante y al cual Brandi le da mucho énfasis, lo mismo que Philippot, y es al juicio que hay que hacer sobre los agregados pictóricos, aplicados a la pintura en el intervalo de tiempo entre su creación y el momento de Restauración. Brandi define que en relación a cualquier adición que se encuentre en una obra de arte, desde el punto de vista de la instancia histórica, debe ser considerada como "nuevas evidencias de la actividad humana y, en consecuencia, una parte de la historia" (Brandi, 2005: 68); de esta manera para la conservación, las adiciones no son distintas a la forma original. Su eliminación destruye el registro de una parte de su historia, aniquilándolo, porque lo que se elimina es imposible recuperarlo y provocando una falsificación.



Desde este punto de vista, continua Brandi, la conservación o permanencia de los agregados es "incondicionalmente legítima", por lo que su remoción requiere de una justificación o al menos dejar una evidencia material en la obra de arte y en los registros que se realicen del proceso. Esta idea parece contraponerse necesariamente a la idea de la búsqueda por una unidad visual armónica; muchas obras pictóricas conservan evidencias o testigos tanto de los agregado que fueron removidos como del estado en el que se encontró el barniz, en el momento en el que se intervino la pintura; la mayoría de estas obras fueron trabajadas por el CENCROPAM, del Instituto Nacional de Bellas Artes, y desconozco si dentro del INAH fue una práctica común en algún momento pasado, pero en mis veinte años de ejercicio profesional no he visto ninguna pintura de caballete que guarde en alguna parte de la superficie, vestigios de cómo estaba antes de la intervención.

Cualquier añadido, señala Paul Philippot, debe ser analizado para desentrañar si su presencia deriva del uso del objeto en una determinada época; con ello es posible definir si debe o no preservarse, a causa del interés histórico que presenta o quizá solo por mantener estabilidad en el objeto; de ahí la relevancia de considerar la funcionalidad (Philippot, 1973; Cama, 2016: 94). Agrega que, como todos los restauradores hemos visto, esta decisión suele ser compleja, debido a que siempre habrá dos o más maneras de considerar el añadido, porque suele estar entre dos polos opuestos. Por ello, esto debe ser trabajado como un problema hermenéutico, según Philippot, dado que ambos polos suelen ayudar a comprender el pasado del objeto; los datos permiten la reconstrucción del pasado, la cual siempre se realiza desde el presente, desde una referencia cultural humana actual (Philippot, 1996: 223).

Brandi reconoce que en un mismo monumento es posible encontrar diversos estratos de diferentes épocas, que son consecuencia de las expresiones artísticas, que pueden tener un contenido formal diverso e intenciones específicas. Desde el punto de vista estético los agregados, al tener una construcción pictórica agradable a la experiencia estética, no afectan el tejido figurativo y pueden permanecer. En este tipo de agregados nunca se consideran aquellas intenciones reparadoras de deterioro, sino sólo aquellas que poseen una intención específica.



Brandi enfatiza que, desde el punto de vista de la instancia histórica, la conservación de un agregado pictórico debe ser la norma y su remoción la excepción; ejercicio que es contrario a las acciones tomadas en el siglo XIX, con base en el empirismo (Brandi, 2005: 68). En la mayoría de los casos analizados dentro del STRPC, este principio no se cumplió, habiéndose eliminado de las pinturas las intervenciones pictóricas. Con ello quiero señalar que en la mayoría de los casos se analizó la pertinencia de su presencia y función en la obra; lo viví y reconozco que se hacían reflexiones en torno a si se trataba de una acción de reparación o de la aplicación de una modificación de la representación pictórica, por cambios de gusto, por ejemplo, pero estoy segura que muchos agregados se eliminaron para buscar una unidad visual. En este sentido tenemos la pintura de *Adoración de Santiago a la Virgen del Pilar* del Sagrario de la Catedral de Puebla y la *Santísima Trinidad* de la

Parroquia de Tultitlán;[17] en ambos casos la remoción de los agregados pictóricos se efectuó buscando una unidad estética. En el caso de la Virgen del Pilar se eliminó aquellos que tenían intención de reparar deterioros, pero también aquellas capas que se habían agregado por ejemplo en los fondos, para mejorar su aspecto; sin embargo, aquellos agregados construidos con grana cochinilla se conservaron como elementos distintivos del uso de este colorante. En el caso de la *Santísima Trinidad* se eliminó un agregado pictórico que debió haber reconformado la imagen por gusto, durante el siglo XIX, colocando mantos blancos a la santísima trinidad, sin tocar los fondos que correspondían, en tecnología y representación plástica, al siglo XVIII. Se asumió que los mantos blancos no aportaban ninguna información relevante, solo tecnológica porque fueron construidos con blanco de zinc, que se empleó comúnmente en el siglo XIX. Y que su unidad visual se veía afectada por la construcción hierática de los mismos, en relación con lo artístico de la composición restante típica del siglo XVIII. Se realizaron análisis con RX, UV, cortes y análisis de composición formal.



En oposición, en el año de 2008 está el caso sobre una imagen censurada, la *Virgen de la Luz* de Ozumba, Estado de México, en donde a pesar de la merma de la unidad visual, el agregado pictórico que censuró la presencia de un Leviatán, fue conservado como documentación histórica (Madrid, 2014: 288-292). De ahí que en los dos primeros casos haya operado con mayor peso los argumentos de la instancia estética, mientas que en el tercer caso los de la instancia histórica. Brandi reitera que las adiciones no atentan en contra de la autenticidad de la obra, y que deben ser consideradas parte de la unidad de la misma; incluso se debe respetar la unidad nueva, provocada por la Restauración, que se establece dentro de la obra de arte, como fuente de material y evidencia histórica (Brandi, 2005: 69).

[17] El informe de la *Adoración de Santiago a la Virgen del Pilar* de Puebla, se encuentra en el STRPC. El Informe de la *Santísima Trinidad*, es de Esteban Mariño y se encuentra en el Centro de Documentación y Biblioteca de la ENCRyM.

c) Denotación vs. Reconstrucción: el proceso de reintegración

Ya hemos tratado las definiciones de la unidad fragmentada, conocida como unidad potencial y laguna. Para Brandi y Philippot cualquier intervención de reintegración debe ser evidente para cualquier persona y ser reversible. Si la conservación de un objeto implica una intervención o incluso una sustitución, Brandi sugiere que sea sólo en la parte estructural de la materia. Ambos recomiendan que dicha intervención sea reconocible, evidenciando su carácter moderno y crítico (Philippot, 1973: 4), para evitar que se provoque una falsificación del objeto u obra de arte, haciendo pasar lo actual por antiguo.

Brandi señala que una adición no debe ser considerada como sinónimo de reconstrucción, aunque ambos son evidencias de la acción del hombre y de un momento histórico. Una adición busca completar un objeto y puede funcionar de manera distinta a la intención para la que fue creada, es decir, distinta del original; siempre y cuando no exista la idea de imitar algo. En la reconstrucción se busca rehacer la forma del objeto, que para Brandi implica intervenir en el proceso creativo, al buscar rehacer lo perdido de una manera similar al proceso creativo original; en este procedimiento no se distingue lo antiguo de lo nuevo, aboliendo el tiempo como intervalo entre esos dos momentos de actividad humana en el objeto (Brandi, 2005: 69). La diferencia, entre estas dos acciones, es evidentemente distinta. Si bien la idea de reconstrucción tradicionalmente asume una invasión o un destrozo de la autenticidad de la obra de arte, al ampliarse el concepto a objetos culturales, desde el *Documento de Nara* (1994), ha habido cambios sustanciales en dichas concepciones, al reconocer que la actividad humana, con base en una tradición local, puede llevar a cabo reconstrucciones de sitios de uso social, para devolverles su función comunitaria.



La condición que es indispensable considerar, bajo la perspectiva de Brandi, es el tiempo abolido en la acción de reconstruir. Ahí el producto busca ser asimilado como del mismo periodo creativo del objeto reconstruido; lo cual, en términos de la cultura occidental puede tener sentido, no así en las prácticas orientales tradicionales, explicitadas en el *Documento de Nara*.

El proceso de completar lo que falta también ha tenido asociado el criterio de la mínima intervención. Yo misma he señalado que fue definido en la *Carta de Venecia* a partir de los procesos de reintegración. En Paul Philippot, aparece en su texto de 1983, donde reconoce que las decisiones del conservador modificarán la apariencia de los objetos, por lo que las intervenciones deben limitarse al mínimo posible y buscar el mayor grado de reversibilidad, como en la reintegración donde se reconcilia lo histórico con lo estético al reducir los daños presentes, sin producir falsificaciones (1996: 228). Jaime Cama llevó este concepto al uso de la mínima intervención necesaria, debido a que como señala el autor, dentro del INAH la mínima intervención se convirtió en: ninguna intervención.

Quizá es necesario mencionar que no es sólo México que ha caído en las redes de la mínima intervención, países como Ecuador y Chile defienden la necesidad de realizar intervenciones mínimas. En el primer caso, nos enfrentamos al extremo, pues los restauradores hondureños se empeñaban en reparar una rotura de más de un metro lineal, en una obra monumental, aplicando trozos de hilo de lino sobre la rotura, porque ello implicaba la mínima intervención; decisión que no presentaba ninguna reflexión en torno a la estabilidad de la pintura. En el segundo caso, en una visita de intercambio académico realizada a la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, la restauradora coincidía en que se le había enseñado a no colocar parches ni bandas en las telas originales, sólo hilos para unir y reforzar el textil. Lo mínimo es lo que se debe hacer, aunque para ello haya que re intervenir la obra incontables veces o dejarla guardada en la bodega del recinto, en posición horizontal para que no haya pérdidas de capa pictórica, como en el Museo Reina Sofía en Madrid, en 1998.



En el caso de la reintegración, la mínima intervención aplica para definir un límite, que evita caer en falsificaciones estéticas o históricas, en donde se recrean representaciones perdidas, sin tener documentación fiel de su estado anterior que permita la reproducción. Aquello que debe inventarse o crearse en el momento actual, no puede llamarse Restauración.

d) Ruina

Brandi considera como ejemplo de la instancia histórica a la ruina, como evidencia o vestigio o testimonio de la actividad humana (Brandi, 2005: 65). En estos casos, dice Brandi, es imposible no pensar que su transmisión a futuro requiere de la conservación, para permitir la transmisión de su mensaje histórico a otras generaciones. Y por ello se asume que la ruina es un gran contenedor de un mensaje histórico; de ahí que la Restauración deba consolidarla y preservar su *status quo*, para conservarla (Brandi, 2005: 66). Sin embargo, la ruina también es un residuo de un monumento artístico. En el caso de una ruina, ésta no puede ser considerada como un residuo material, como remanente de un producto de la actividad humana; su estado ruinoso implícitamente involucra un reconocimiento y por ende la necesidad de tomar acción para su conservación.



Se discutió en el caso histórico como uno de los posibles extremos, como algo que fue del interés del hombre y que fue incluso una obra de arte. Desde la lógica del vestigio del arte, este objeto retiene lo que queda de un producto de la actividad humana. Desde el punto de vista estético no estamos forzados a definir las bases conceptuales de una ruina, pero desde el punto de vista histórico sí. Por ello, Brandi define que cada remanente que queda de una obra de arte, que no puede ser regresado a su potencial singularidad o unicidad, sin provocar una copia o una falsificación de sí misma, ella debe ser considerada, estéticamente, una ruina (Brandi, 2005: 67). Cada caso será evaluado de manera única, pero, asegura Brandi, nunca debe privar un juicio de cantidad sobre uno de calidad, porque no se trata de un problema matemático (Brandi, 2005: 71).

Desde el punto de vista histórico, la ruina puede prevalecer como tal, la acción para su conservación debe enfocarse en hacerla prevalecer como ruina. Desde su consideración como obra de arte reducida a ruina, ésta mejora el paisaje o la zona urbana donde se ubique, en la consciencia de la persona que la reconoce y valida, no como unidad original completa sino en su estado alterado (Brandi, 2005: 72); esto último tiene un sentido estético, similar a lo que fue concebido en el siglo XIX por John Ruskin (1989, 122-196).

**e) <u>Espacialidad</u>**

Por último, Brandi piensa en torno a la espacialidad de la obra de arte, la cual posee elementos que deben ser protegidos en y por la Restauración. Esto en virtud de que la naturaleza figurativa de la obra de arte existe en un espacio autónomo, prerrequisito de la realidad pura, que para los pragmáticos es el objeto de conocimiento, imposible de desvincularse del ser, del sujeto y de la acción.

La esencia de ese espacio se inserta luego en un espacio físico, sin pertenecer verdaderamente ahí. Este efecto no es diferente al de la cronología absoluta que produce la obra, que, aunque representa un presente extra cronológico, también entra en un tiempo experimentado en nuestra consciencia, en un tiempo histórico, fechado y medible (Brandi, 2005: 78).



Esto está relacionado con la interfaz entre la naturaleza espacial de la obra de arte, establecida para todos los momentos de vida y el espacio físico. Colgar una pintura en un muro, removerla o colocarle un marco, ubicarla en un pedestal, quitarla de su entorno inmediato o crear uno nuevo para ella, ampliar el espacio arquitectónico, desmantelarlo o reconstruir un edificio, todos son actos de la Restauración. Ella debe cuidar el espacio físico, donde se encuentran las obras. Para Brandi es evidente que estas acciones no siempre son actos positivos, y que incluso es más frecuente que sean acciones negativas (Brandi, 2005: 78).

Para Paul Philippot el objeto nunca debe privarse de su contexto, que no sólo es el medio físico circundante sino el marco social en el que impacta, que dota de sentidos y significados al objeto.

**Aportaciones: ¿otras Instancias?**

En el STRPC la mayoría de los objetos trabajados son obras de arte, pero otros no. De ahí que la propuesta conceptual de Philippot sea mucho más útil, al concebir la potencia de la obra de arte y del patrimonio cultural, en su sentido más amplio, así como los valores y significados que éstos tienen. Philippot asevera que no es conveniente tratar a cualquier monumento, como un simple documento histórico, pues eso reduce nuestra relación con él,

dado que el monumento no sólo tiene un carácter que denota paso del tiempo, sino también valores estéticos y sociales. En el caso de una obra de arte, esta perspectiva documentalista implica negar la verdadera especificidad de la obra de arte, que, como ya se ha visto, incluye en su unidad mucho más que tiempo, o paso del tiempo, porque es en sí misma poseedora de elementos que producen en un espectador, una experiencia estética. Sin embargo, tampoco puede ser vista únicamente desde una dimensión estética, pues aun siendo obra de arte puede poseer funciones litúrgicas, rituales, sociales, decorativas (Philippot, 1996: 225-226), cuyo reconocimiento es indispensable para tomar decisiones adecuadas.

Por su parte Brandi menciona que no es necesario incluir una razón (*case*) de utilidad, que en México Jaime Cama denominó Instancia funcional. Esta utilidad, asegura Brandi, si la hubiera como en el caso de la arquitectura, no puede considerarse por sí misma en una obra de arte, sino solo sobre la base del estado físico y de las dos razones fundamentales (histórico y estética), que son las que impactan en el espectador (Brandi 2005: 48), porque la obra de arte no es un objeto de uso. Como vimos, Philippot sí considera su utilidad social, incluso como una parte sustancial de reconocimiento, dentro de la metodología del restaurador, para la intervención de obras de arte y patrimonio cultural. Y quizá por esa influencia, transita a la instancia funcional camista. Y que como veremos en el capítulo 2 fue utilizando como argumento de un proceso de reconstrucción pictórica, en Mapethé, Hidalgo.



Para Jaime Cama la Instancia histórica presenta tres momentos: la primera historicidad que se configura en el momento creativo de diseño, de advocación y su relación con el inmueble en el momento de gestación; curiosamente también considera su relación con el espacio físico en su entorno en el momento actual. Se descubre a través de la investigación histórica y estética, tanto como lo permitan las fuentes, pensando en que mucho del patrimonio mexicano posee “inéditos orígenes”; asumo que a lo que se refiere el autor es a que muchos objetos son producto de la actividad del hombre común, por lo cual no poseen una autoría, ni hay documentación sobre su producción.

El segundo momento tiene que ver con el tiempo trascurrido entre la primera historicidad y el momento en que llega a nosotros, que asumo somos los restauradores; en ella se debe considerar todo lo que le sucedió al bien y "el universo de intangibles" relacionados con el objeto. En este reconocimiento se establecen los daños y deterioros de la obra, producidos por los procesos de gestación, usos y significados. Curiosamente a pesar de establecerse como una segunda historicidad antes de llegar a nosotros, también considera reconocer el potencial uso y significado actuales (Cama, 2016: 94).

Como he señalado, Cama abre la dimensión de la bipolaridad en las instancias, a la instancia funcional que comprende la de origen y la actual, donde se define para qué y para quién se constituyó el bien. Además, propone el uso de la instancia tecnológica, que implica un análisis de la técnica de factura y definir el alcance de la intervención. La instancia social, implica la relación con una comunidad, con un pasado asumido por los miembros de la misma y que conforma "un enorme bagaje de sensibilidades e intangibles, recabado y construidos por las generaciones que los precedieron" y que serán distintos en cada comunidad (Cama, 2016: 95). Esta es quizá, sin duda, una de sus grandes aportaciones a la Restauración mexicana, la consideración de los intangibles asociados a la materia del bien cultural, en la que convergen estos significados y sentidos antiguos, históricos y actuales. Sin embargo, con base en lo que el autor dice, y que veremos en el Capítulo 3, el concepto de instancia es distinto al de Brandi; para Cama será sinónimo de cualidad o valor.



Brandi concluye el capítulo de la instancia histórica señalando que al conservar las fases por las cuales la obra de arte ha pasado, no debe provocarse una contradicción con la instancia estética; aunque evidentemente estará en conflicto con ella en muchos ejemplos. El restaurador entonces, juega un papel de juez para determinar hasta dónde respeta la evidencia del paso del tiempo y los usos del objeto, en relación con el aspecto armónico de su imagen. Veremos si es eso lo que ha ocurrido en el contexto mexicano o se ha movido bajo la identificación-reconocimiento de muchas instancias, sin crítica y reflexión profunda.

Ésta es también la postura de Philippot (1973), sobre todo en relación con el patrimonio en uso. También señala que, si bien es indispensable analizar la vida histórica

del patrimonio cultural, no es posible considerar todos los sucesos del pasado de manera idéntica, como si todos ellos tuvieran la misma relevancia significativa, porque justamente lo que hace que ese suceso sea relevante o no es su significación, dentro de un contexto particular (Philippot, 1996: 221). Concluye que el juicio crítico y el histórico son indispensables para definir una intervención.

Como se mencionó, habrá una situación dialéctica entre las dos instancias, que justamente constituye el momento metodológico brandiano (2005: 50). En ello existirá una preeminencia del caso estético sobre lo histórico, en materia de debate, que se realizará con base en un juicio crítico. Éste buscará la moderación entre ambos, porque juntos deben establecer el nivel de intervención en función de la unidad potencial, si hubiere; aquí el objetivo será evitar una falsificación de carácter histórico o estético (Brandi, 2005: 57), tendrá que haber una conciliación entre ellas como sugiere Philippot.



Cuando se reconoce que un objeto u obra de arte poseen significados históricos o artísticos, en ese momento adquieren derecho a ser protegidos, debido a que poseen un valor cultural. Esto los constituye en legado del pasado, para el presente y el futuro, señala Philippot. Me parece muy notable que este autor haga hincapié en que el reconocimiento de esos significados no responde a criterios preestablecidos, como se ha venido haciendo en los últimos años en México, dado que los valores nunca son fijos, en tanto expresiones de un grupo social en constante cambio; por ello se requiere de un trabajo de los historiadores y actualmente también de los antropólogos, en colaboración con los restauradores. Según Philippot los restauradores deben crear inventarios para, a partir de criterios establecidos, reconocer la calidad creativa, el significado documental y el impacto que tienen en la consciencia humana, de ahí que siguiera una metodología para la aproximación y desarrollo de estos criterios, establecida en el estudio de la unidad, el contexto y la historia del objeto u obra de arte (1973); cabe mencionar aquí el eco que se asoma de Dilthey quien consideraba la unidad y la consciencia histórica (Heidegger, 2008: 16-17).

**Comentarios finales**

En este capítulo he pretendido desglosar las influencias del pensamiento brandiano, que influyó a Paul Philippot y a Jaime Cama. Tres ejes de pensamiento que han estado circulando en el STRPC, desde finales de 1980 hasta bien entrado el siglo XXI. Busqué darle un sentido más coherente a la propuesta de Cesare Brandi, tratando de omitir juicios; eso lo haré más adelante. Tampoco traté de hacer una oda al autor, pero sí de revisar su planteamiento crítico sobre la Restauración, su perspectiva fenomenológica estética que pondera al sujeto, su visión hacia lo intangible del objeto, reconocido en la sustancia, así como por su interés en profesionalizar un área de conocimiento, que de algún modo nos ha llevado a donde estamos.

La Restauración es una actividad crítica que requiere del **juicio** histórico y estético para evaluar el significado de lo que ha sucedido en el objeto a intervenir. Se trata dice Philippot de una disciplina basada en los métodos de las humanidades y el conocimiento técnico de las ciencias exactas. Busca la interpretación de los monumentos en su vinculación con su unidad y contexto, recurriendo a un trabajo hermenéutico a partir del círculo hermenéutico, en el que el restaurador transita de su horizonte hacia el horizonte de creación del bien cultural, una y otra vez, para comprender cómo pudo haber sido tras el acto creador y de vuelta a su horizonte para comprender cómo se ha alterado en su constitución física o material, y en sus significados y funciones, a causa del uso de la sociedad que ha estado en su entorno. En ello es posible reconocer que los monumentos son del pasado y que llegan a nosotros a través del tiempo histórico, durante el cual el objeto sufre adiciones, reducciones y modificaciones que pueden percibirse en los conceptos brandianos de pátina, laguna y ruina; pero también una alteridad en la obra de arte en el presente con voces del pasado. Así se hace evidente la necesidad de reconocer una distancia histórica entre el momento creativo y el momento de interpretación, que corresponde a la Restauración, inmersa en una consciencia histórica moderna, desde el siglo XVIII, como señala Philippot.

El juicio crítico expresado en varios textos por Brandi y Philippot se lleva al contexto mexicano sin ningún explicitación. ¿Se ha comprendido siempre qué es el juicio crítico? ¿Los estudiantes e incluso los profesores del STRPC saben de qué va?

Me parece que erróneamente se ha entendido que se restaura la materia de la obra de arte, entendida ésta como el medio físico, que garantiza la trasmisión de la imagen; en vez de considerar en ello a la imagen como parte consustancial, imposible de separar ni de pensar de manera aislada frente a su Restauración, la imagen está ahí todo el tiempo y no considerarlo es un grave error, no sólo en la pintura de caballete. Debido a su condición de obra de arte, la materia como aspecto debe siempre prevalecer por sobre la estructura, que se entiende es la que funciona como soporte y que durante muchos años fue desechada parcialmente sin el menor juicio histórico, como veremos en el capítulo 3. Se sugiere también que la Restauración como estudio, debe tener un carácter científico y humanista, para evitar errores funestos y destructivos para la obra de arte y en cualquier tipo de patrimonio. Veremos si esto ha operado en la consciencia de la Restauración mexicana.



La unidad potencial se refiere a lo que queda de la unidad, como ente cualitativo constituido como un todo y no una totalidad de suma de partes, independiente de la unidad orgánica y funcional que caracteriza al mundo físico, pero quizá ha sido incomprendida. Indagaremos en los testimonios qué fue lo que se comprendió de ella, si se vincula a la unidad de la obra de arte o a su fragmentación, cómo vive el objeto cultural potencialmente, en dónde.

Jaime Cama asume los postulados de Brandi y quizá en menor medida de Paul Philippot, realizando un tránsito de la obra de arte al patrimonio cultural, entendido éste como cualquier producto de la creatividad humana, por lo que él pone atención en la necesidad de reconocer más instancias en el objeto cultural, además de la estética y la histórica de Brandi. Cama alude desde la década de 1990 a la instancia funcional y tecnológica, haciendo énfasis en el reconocimiento de aquello que vive en la obra de manera tangible e intangible.  Con ello diluye la tensión dialéctica brandiana, para bien porque se complejiza la comprensión de la pintura a restaurar, y para mal porque se atomiza la intención del reconocimiento de una obra de caballete en sus dos ámbitos fundamentales,

el histórico y el estético. E incluso me parece, trastoca el sentido de la instancia al confundirse con tanta división de aspectos, apareciendo como un sinónimo de cualidades o valores a reconocer y asignar en los objetos culturales, en vez de reconocer el momento indispensable en la Restauración que es ponderar si en esa obra a intervenir, los argumentos históricos pesan más que los estéticos o viceversa.

Cabe señalar, que la disparidad en cantidad sobre explicitar conceptos, entre Brandi y los otros autores, es porque ese autor posee muchos textos, que no ha sido traducidos al español, su trabajo conceptual es mucho más obscuro y diverso que para el caso de los otros dos autores. Esto en nada demerita las aportaciones de Philippot y Cama al contexto nacional, aunque sí lo modifican. Veremos en los testimonios cómo impactaron estas ideas, conceptos, y modificaciones a la teoría de Brandi, durante el ejercicio académico de los restauradores mexicanos y quizá durante su aplicación en el ámbito profesional.



**Bibliografía**

ANZELLOTTI, Elisa. (2016) “Fantasmata, l’astanza della danza?” en *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, año VIII, número 8, disponible en https://danzaericerca.unibo.it/article/download/6598/6431 Consultado en mayo de 2018.

AQUINO, Santo Tomás. “Cuestión 1. El fin último del hombre Artículo 4 ¿Hay un fin último de la vida humana?” en Suma Teológica, Primera sección de la Segunda Parte, disponible en http://efrueda.com/wp-content/uploads/2011/12/suma_teologica_2_1.pdf

ARGAN, Giulio Carlo. (1938) “Restauro delle opere d´arte. Progettata instituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro” en *Bollettino d´Arte,* XVI, Julio II convengno del soprintendenti. Consultado en diciembre 2018. Disponible en www.bollettinodarte.beniculturali,it/opencms/multimedia/BolletinoArteH/docuemnti/1434379983867_02_Argan_133.pdf

_____(1984) “La crisi del progetto” en Mucci E. y Pierluigi Tazzi, *Il Potere degli impotenti: architettura e istituzioni*. Bari: Dedalo.

ARROYO, Elsa. (2008) *Pintura novohispana. Conservación y restauración en el INAH: 1961-2004*. México: INAH-SEP.

BERGSON, Henri. (2013) *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu,* trad. Pablo Ires, Buenos Aires: Cactus.

_____ (1936) *El pensamiento y lo movible,* Chile: Ercilla.

BRANDI, Cesare. (2005) *Theory of Restauration*, Roma: Nardini.

_____ (1995) *Teoría de la restauración,* cuarta reimpresión, trad. María Ángeles Toajas, Madrid: Alianza.

_____ (2008) “Los problemas fundamentales de la restauración”; “La Restauración” y “La restauración (hoy)” en Pilar Roig Picazo y Pablo González Tornel (ed.) *La Restauración. Teoría y aplicación práctica*, Valencia: Universidad politécnica de Valencia, 97-121.



_____ (1958) “Il restauro della pittura antica” en *Bollettino, dell´Istituo Centrale del Restauro,* No. 33, Roma, *Istituto Poligrafo dello Stato*. Disponible en www.tpsalomonreinach.mom.fr/Reinach/MOM_TP_071895/MOM_TP_071895_0001/PDF/MOM_TP_071895_0001.pdf. Consultado el 2 de diciembre de 2018.

_____ (2019) “La inserción de lo nuevo en el viejo”, trad. Valerie Magar, *Conversaciones*, número 6, en prensa.

_____ (1967) *Struttura e architettura*, Torino: Giulio Einaudi.

CAMA, Jaime. (2016) *Restaurar*, México: Impresoluciones.

_____ (1987) *Conferencia del Sr. Jaime Cama V., para el curso de: “Actualización en Restauración de Pintura sobre tela”.* Transcripción anónima de su presentación, México, ENCRyM-INAH, inédito, 13 de agosto.

_____ (1973) “La obligación de Conservar” en *Boletín Informático,* no.2 CEDOCLA, México, pp. 1-3.

*Carta del Restauro*, (1972) Consultada en octubre de 2018. Disponible en http://ipce.mecd.gob.es/dam/jcr:76a04348-7ea7-48ae-89a4-5b52c7f6f330/1972-carta-restauro-roma.pdf

CATALANO, Maria. (1998) *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero, lettere inedite a Enrico Valecchi,* Fiesole: Nardini Editore.

COLLINGWOOD, Robin George. (2004*) Idea de la historia*, trad. Edmundo O´Gorman y Jorge Hernández, 3ª edición, México: FCE.

CROCE, Benedetto. (1985) *Breviario de estética*, trad. José Sánchez Rojas, México: Espasa Calpe.

_____ (2009) "Il conccetto della Filosofia come storicismos assoluto", en *La Crítica. Revista de Literatura, Historia y Filosofía*, no. 37, 1939, en CSI Biblioteca de Filosofía. Universidad de Roma "La Sapienza", Fundación Biblioteca Benedetto Croce. Disponible en https://statusquaestionis.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/viewFile/6211/6194, Consultado en agosto 2018.

_____ (1916) "Varietá" en *La Crítica. Revista de Literatura, Historia y Filosofía*, no. 14, en *CSI Biblioteca de Filosofía*. Universidad de Roma "La Sapienza", Fundación Biblioteca Benedetto Croce, 2007. Disponible en www.B Croce - … di letteratura, storia e filosofia diretta da B. Croce, 2007 - rspi.uniroma1.it

_____ (1960) *Historia como hazaña de la Libertad*, México: FCE.



DEWEY, John. (2008) *El arte como experiencia*, introducción de Jordi Claramonte, trad. Jordi Claramonte, Barcelona: Paidós.

GADAMER, Hans Georg. (2012) *El giro hermenéutico,* 4ª. Edición, trad. Arturo Parada, Madrid: Cátedra-Teorema.

_____ (2017) *El estado oculto de la salud,* trad. Nélida Machain, Barcelona: Gedisa.

GIORGULI, Liliana y Yolanda Madrid. (1996-199) *Informe de la Adoración de Santiago a la Virgen del Pilar de Puebla,* México, ENCRyM, en resguardo del STRPC, inédito.

HEGEL, Friedrich Wilhelm. (1989) *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns, colección Arte y Estética. Madrid: Akal.

HEIDEGGER, Martin. (2018) *El concepto del tiempo (tratado de 1924)*, Barcelona: Herder.

HUSSERL, Edmund. (2014) Ideas *relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Tercero: La fenomenología y los fundamentos de las ciencias,* trad. Luis E. González, México: FCE, UNAM.

_____, (2015) *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones*, trad. Miguel García Baró, México: FCE.

ICOM-CC (2008) *Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible*. Traducción al español de la resolución adoptada por los miembros del ICOM-CC, en la 15ª

Conferencia Trianual, Nueva Delhi, 22-26 septiembre. Consultada en noviembre de 2017. Disponible en https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf

INAH. (2015) *Reconocen 50 años de trayectoria de Jaime Cama en la restauración,* no. 207, México, INAH digital, 14 de agosto; disponible en http://inah.gob.mx/images/boletines/pdf//article/540/2015_207.pdf

JACOBY, Gûnther. (1912) "Henri Bergson, Pragmatism and Schopenhauer" en *The Monist*, Vol. 22 No. 4, octubre, pp.593-611 disponible en Jstore.org/stable/27900398, consultado en enero 2018.

JOKILEHTO, Jukka. (2002) *History of architectural Conservation*, primera reimpresión. Oxford: Buttherworth-Heineman,

LIZARAZO, Diego. (2004) *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes,* México: Siglo XXI.

MADRID, Yolanda (2014) "Los criterios de intervención en la restauración de la pintura de caballete procedente de la comunidad de Ozumba". En Hernández, Moroni *Ozumba Arte e historia,* Estado de México: Secretaria de Educación del Gob. del Edo de Mex, 261-295.



MAGAR, VALERIE. (2017) en prensa

MARIÑO ESTEBAN. (2008) *Informe de la Santísima Trinidad de Tultitlán, Estado de México,* México, ENCRyM, inédito.

MARTÍN Lobo, Ma. Jesús. (2009) *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVIII-XX*. San Sebastián: Nerea.

MUGAYAR KÜHL, Beatriz. *(2005) Teoria do restauro*, Lisboa: Orion.

_____ (2007) "Cesare Brandi e a Teoria da Restauracao" en *Pós*, no. 21, junio, Sao Paolo.

PHILIPPOT, Albert y Paul Philippot. *(1969) El problema de la integración de las lagunas en la reintegración de pinturas,* trad. anónima, tomada del Boletín IRPA (II), 1959 México: Centro Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales, Churubusco-INAH.

_____ (1970) *Reflexiones sobre algunos problemas estéticos y técnicos del retoque.* Trad. anónima, Tomada del Boletín IRPA (III), 1960, México: Centro Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales, Churubusco-INAH.

PHILIPPOT, Paul (1966) *La noción de la pátina y la limpieza de las pinturas.* Trad. anónima, Tomada del Boletín IRPA (IX), México: Centro Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales, Churubusco-INAH.

_____ (2015) “La obra de arte, el tiempo y la restauración” en *Conversaciones,* No. 1, México: INAH, 18-26

---------- (1996) “Restoration from the perspective of the humanities” (1983) en Stanley Price, (Ed) *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles: The Getty Conservation Institute/Sience Press, pp. 358-363.

_____ (1973) *Filosofía, criterios y pautas*, trad. anónima. Documentos de Trabajo del Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración., México: INAH.

PIÑÓN Gaytán, Francisco. (2002) “Historia y filosofía en Benedetto Croce” en *Signos Filosóficos*, no 7, enero-junio, pp. 11-23, México: UAM. Disponible en http://www.redalyc.org/pdf/343/34300701.pdf

RIEGL, Aois. (1987) *El culto moderno a los monumentos*, Madrid: Visor.

RUSKIN, John. (1989) *The seven lamps of architecture*, New York: Dover.

VAROLI-PIAZZA Rosalia (2006) “Giulio Carlo Argan negli anni Treta: intorno al restauro con Cesare Brandi” en Maria Andaloro *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Firenze: Nardini Editore.

V.V.A.A. (1976*) Carta de México en defensa del patrimonio cultual,* Disponible en https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:18099

## Capítulo 2

## Memoria archivada: testimonios involuntarios sobre el uso de la teoría de la Restauración

En el presente capítulo trabajé sobre los Informes de Restauración para recuperar los usos de la teoría de Restauración en el STRPC, como núcleo de análisis. Se trata de trabajos individuales de los estudiantes, dirigidos en mayor o menor grado, por los profesores del STRPC. Es necesario señalar una gradación tiene que ver con cambios en la visión académica formativa, dado que durante muchos años el seguimiento docente casi era una coautoría con el estudiante, sin que quedara explícito, mientas que en los últimos años se ha pensado en una tutoría para el estudiante. El informe de intervención ha tenido distintas formas de construcción, pero ha estado presente en el ámbito de la Restauración desde hace siglos y definido como una necesidad en varias cartas internacionales[1]. En México se llevaron a cabo reportes sobre la intervención de pintura de caballete, dentro de la ENCRyM, cuyos testimonios van desde finales de la década de 1980, como veremos a lo largo de este documento.



Empleo el concepto de testimonio en su concepción más amplia, por lo que a los informes sumé la información recogida en artículos publicados en su mayoría por docentes del STRCP, programas de materia inéditos, fotografías y esquemas derivados de esas acciones y en algunos casos las pinturas restauradas. Bloch descentra la investigación implícita en la revisión unilateral de documentos de archivo o biblioteca, para transitar al

[1] Al respecto puede consultarse *A History of Architectural Conservation. The Contribution of England, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural property*, donde es posible encontrar evidencias sobre el uso del reporte o informe de trabajos de intervención en dichos países, en torno a los bienes inmuebles, como en Inglaterra entre 1698-1722 (Jokilehto, 1986:.78), en 1777 con su nota No.14 (:187); informes de Vitet, Mérimée y Viollet le Duc entre 1831 y 1840 (: 211;214;268) o sobre las intervenciones en el Coliseo en Grecia en 1806 (: 129-132). Asimismo, Jokilehto menciona algunos reportes sobre pintura de caballete que hicieron Belloni y Carlos Marata en 1695, notas No. 37 y 40. (: 65-71) También se pueden confrontar las Cartas de La Haya de 1954, la de Venecia de 1964, la Convención de Tráfico Ilícito de 1970 y la de Burra de 1999, por mencionar algunos de los documentos internacionales que registran entre sus artículos y recomendaciones, la necesidad de realizar informes sobre la intervención realizada, archivarlos en un órgano público y su publicación. *Cfr*. *Documentos fundamentales para el patrimonio cultural. Textos internacionales para su recuperación, repatriación, conservación, protección y difusión*, a consulta en www.iiidocumentosfundamentales.pdf

análisis de la realidad social a partir de testimonios subjetivos, en la que el sujeto común es al que hay que prestarle atención, aunque sea posible que de ellos no quede nada en los archivos y las bibliotecas, de quienes quizá solo haya testimonios involuntarios. Tal es el caso de los estudiantes y los docentes, que han dejado informes, esbozos reflexivos a veces sólo atribuidos, documentación administrativa, etc. Si acaso, algunos de los testimonios aquí presentados, como artículos publicados, pueden ser considerados como voluntarios, intenté extraer de ellos aquellos indicios sobre el uso de la teoría de Restauración que no se manifestaban de manera voluntaria, lo que los ha ubicado en este capítulo.

Todos estos ejemplares conforman lo que para Marc Bloch es documento-testimonio, es decir, cualquier evidencia material, un rasgo de lenguaje, una regla en un texto, un rito fijado en un libro, como realidades que captamos y que exploramos de manera personal, sin intérpretes o testigos, en una apreciación o interpretación directa con la fuente; su fechamiento es importante dado que ellos hablan de hechos humanos, y aunque el fenómeno es irrepetible, los informes de los testigos provocan una vivificación de dicho fenómeno en el presente, por lo que debe poder ubicarse temporalmente en relación con otros testimonios. Estos pueden ser voluntarios o involuntarios.



Asimismo, se emplearon artículos derivados de algunos proyectos de Restauración del STRPC que considero relevantes en tanto el uso de la teoría de Restauración; y los registros fotográficos y gráficos asociados a los informes y los proyectos de obra restaurada. Las lagunas que desde ya confieso, circundan el cúmulo de informes que no revisé y que podrían cambiar el rumbo del análisis, pero era imposible revisarlos todos.

Los testigos recurren a la memoria de aquello sucedido, por lo que será imposible que sean precisos al registrar los episodios. Las huellas del pasado no se presentan con la misma facilidad en todos los casos, o ante cualquier evocación; a este cúmulo de fragmentos se suman los recuerdos sobre espacios y tiempos, sensaciones, pero que no son necesariamente datos confirmados.

En mi caso de estudio ha sido sencillo definir el análisis de los testimonios, dado que se trata de informes de trabajo de intervención sobre las pinturas restauradas en el STRPC. Ellos se encuentran resguardados en el Centro de Documentación y Biblioteca (CDyB) de

la ENCRyM, aunque otros siguen sin ocupar un espacio en las filas de registro, dado que se resguardan en el propio STRPC. Su archivación se realiza por generaciones de estudiantes, es decir por año de trabajo consecutivo. En este apartado buscaré, en la memoria archivada como la concibe Bloch, los usos de la teoría de Restauración en dichos informes de trabajo.

Los informes escritos por estudiantes y guiados por profesores son testimonios usados para la archivación, con miras a la consulta, como lo establece Ricoeur, por parte de otros restauradores que buscan datos sobre objetos similares a su problema, o para los historiadores que buscan información derivada de la proximidad con los objetos pictóricos. Los informes conforman una representación del pasado a partir del relato y sus imágenes; un cúmulo de información que proyecta dudas sobre su intención de verdad y su relación con los saberes aprendidos.

En este capítulo ahondaremos en los testimonios “más enriquecedores”, según Bloch, porque son los que denomina como involuntarios; adelante se exponen los criterios para su selección. Respecto de los voluntarios, señala Bloch que hay que interesarse en aquellos que dejan entender sin haber sido deseado por el testigo. Éstos los analizaré en el Capítulo 3. A partir de esta nomenclatura y de la sugerida por Paul Ricoeur, se elaboró la siguiente tabla, con los datos de los testimonios a emplear.



| **Tabla 1. Testimonios observables para capítulo 2** | |
|---|---|
| 4 Informes de estudiantes y profesores de los Proyectos: Coixtlahuaca en Oaxaca, Tenancingo en Edo. Mex., El Salvador C.A., Mapethé en Hidalgo. | Testimonios subjetivos e involuntarios Lingüístico |
| 4 Carpetas con registros fotográficos, en su caso análisis de la obra en directo | Testimonios Objetivos involuntarios No verbal/ No lingüístico |
| 4 Proyectos administrativos y académicos propuestos por los docentes | Testimonios Subjetivos involuntarios Lingüístico |
| 4 Ponencias o artículos publicados | Testimonios Subjetivos involuntarios Lingüístico |
| 4 programas de materia (la parte de teoría lleva una sección del programa) | Testimonios Subjetivos involuntarios Lingüístico |

Al analizar los testimonios intenté seguir como estructura, la línea argumentativa sobre el uso de la teoría de Restauración: en principio, dado que se trata de un lapso corto

en torno a 30 años, supuse que los conceptos y la forma de emplearlos sería muy similar en cada generación, por su cercanía temporal, con base en los presupuestos de Bloch, que señala que las comunidades comparten prácticas, lo que permite corroborar datos al confrontar sus testimonios. Sin embargo, existe una dificultad *a priori*, que radica en que las generaciones académicas, que pasaron por el STRPC cambiaron anualmente y en algunos momentos semestralmente, y pareciera que los saberes y las prácticas fueron compartidos durante varios años; veremos en las siguientes páginas algunos ejemplos.

Asimismo, procuré reconocer al que disiente y definir si se desmarca porque está haciendo una aportación; esto da pistas sobre la complejidad que implicará su análisis, porque en el ejercicio indagatorio para la construcción del estado del arte, se vislumbran cambios muy sutiles en el uso de la teoría de Restauración. Con base en ello, para "la selección de las unidades de comparación [que] se hallan estrechamente vinculadas con las interrogantes dominantes y los conceptos centrales [… de la investigación histórica, es importante reconocer que ellas van a condicionar los] resultados [lo que] exige de antemano reflexiones teóricas de carácter fundamental" (Bloch, 2002, 50-53 en Ríos 2016: 191).



Como unidades de análisis, para estudiar los testimonios se definieron varios conceptos que derivan de la propuesta europea, que en el contexto de la ENCRyM se reconoce que fueron adaptados al ámbito mexicano; se trata de la teoría de Restauración crítica propuesta por Cesare Brandi y Paul Philippot, cuyas ideas revisadas en el Capítulo 1, parecen haber marcado el posicionamiento del uso de la teoría de Restauración en el STRPC; cabe mencionar que fue muy difícil, por la falta de fijación de sus ideas, rastrear específicamente conceptos propuestos por Jaime Cama. Las dimensiones de análisis tuvieron que ver con:

- ⊕ Qué se entiende por restaurar una pintura de caballete
- ⊕ Cómo se define materia e imagen de la pintura a restaurar
- ⊕ Uso de la polaridad brandiana sobre la instancia histórica y estética
- ⊕ Conceptos sobre la unidad a restaurar y su desdoblamiento en la unidad potencial
- ⊕ Concepción del tiempo y el contexto en la restauración de una pintura de caballete

- ⊕ Empleo de algunos criterios para seleccionar materiales y procedimientos técnicos

La diversidad de testimonios-documentos con los que conté para realizar la investigación me obligó a encontrar posicionamientos metodológicos claros, para dar coherencia a su análisis. Me parece que, en esto, el texto de Bloch es impecable al reconocer que el testimonio como cualquier otro documento no contiene la verdad; que puede estar lleno de mentiras o errores, de los que también se puede construir el acontecimiento pasado, al entender al hombre detrás del error y la mentira; que son huellas a partir de las cuales se reconstituyen los hechos; que poseen lagunas, mismas que hay que enfrentar o reconocer su existencia, según el caso.

**Testimonios involuntarios subjetivos de carácter lingüístico**



En palabras de Paul Ricoeur el archivo es escritura, por lo tanto, se lee y se consulta. El testimonio va de lo narrativo a la memoria declarativa (Ricoeur, 2010: 216). Aquí analizamos los testimonios documentales, archivados como informes de trabajo producidos por el STRPC, resguardados en el CDyB de la ENCRyM, desde hace décadas. Son un conjunto de textos físicos y digitales, imágenes, planos, etc. que guardan parte de la historia de la restauración en pintura de caballete, archivada en volúmenes independientes. En ellos se recupera lo que ocurre al interior del seminario taller y materias colaterales. El espacio que recorren los protagonistas de esta historia narrada, es el STRPC, en un tiempo comprendido entre 1984 y 2015.

Como archivo, no es sólo un espacio físico de huellas documentales, es un lugar social, donde queda implícito en palabras de Certeau lo no dicho. Ahí, en el archivo, los informes permanecen, a mi juicio, como memoria compartida y olvidada. Su acto de archivación depende, en este caso, del juicio del docente que resguarda “el mejor” informe, por ser el que transmite de manera óptima, clara y completa, la información necesaria sobre la investigación e intervención de una pintura de caballete.

El estudiante con el acto de registrar lo que hace al intervenir e investigar se inscribe en una tradición decimonónica de la Conservación profesional. La idea sustantiva es dejar

la mayor cantidad de información y registros para futuros restauradores o para otros investigadores. Sin embargo, se ha priorizado la objetividad, manteniendo estos documentos lejos del explicitación de experiencias individuales o grupales, que serían riquísimas para indagar otros procesos.

Ahondaré entonces en la documentación, donde opera el *terminus a quo*, definido por Ricoeur, como la fase en su estadio declarativo, que se exterioriza en el testimonio documental (Ricoeur, 2015: 189); considero que los testigos (estudiantes) no son conscientes de su compromiso como testigos, sobre un determinado uso de la teoría de Restauración, por lo cual sus testimonios los he considerado como involuntarios. Aun así, asumo que son pruebas de la historia, con cierta validez, porque ellos presenciaron los acontecimientos, habitaron los espacios, realizaron las acciones y reunieron evidencias sobre lo sucedido en su espacio y tiempo de aprendizaje; esa inscripción es más que una expresión fijada en un documento escrito, es una marca exterior que apoya y enlaza el trabajo de la memoria (Ricoeur, 2015: 190), que intento reconstruir como historia del uso de las teorías de Restauración.



Para Bloch, la historia se construye a partir de preguntas, que conllevan una idea sobre las fuentes documentales a analizar y los procedimientos de investigación que son posibles. El proceder blochiano se soporta en una triada, que Ricoeur denomina trípode básico, para determinar el conocimiento histórico; el terno lo conforman: la huella, el documento y la pregunta. En este sentido todo residuo del pasado es potencialmente una huella, inscrita para este caso en un testimonio involuntario, que espera ser retomado para la indagación sobre los usos de la teoría de Restauración al interior del STRPC; analizo cuál ha sido ese uso.

Hacer historia, según Bloch, es hacer una exploración, que debe ser regresiva, para ir de lo conocido a lo no conocido. En ese recorrido regresivo no sólo se valora la ruptura, sino también la sutura, en un movimiento constante de cavilación, teorización y aplicación a casos concretos. Se intenta, señala Bloch, atrapar la última escena que se irá desenrollando hacia atrás, en su propio movimiento (Ginzburg, 2018: 87)

Para este análisis, consideré como eje a cuatro proyectos que dieron pertinencia y forzaron a la reflexión teórica de los profesores y estudiantes, como hitos a considerar.

Cabe señalar que, durante la realización de entrevistas, uno de esos proyectos seleccionados por mí, no figuró en la memoria de nadie, como señalo más adelante; tomé entonces la decisión de abordar un proyecto alterno, al que recurrieron tres de los testigos, para extraer la información de aquel hecho atestiguado. Así operan en este texto, como hitos sobre la teoría y la práctica, los proyectos de Restauración realizados en:

- Pinturas del Santuario de Mapethé en Hidalgo
- Pinturas del Teatro de Santa Ana en el Salvador C.A. como elemento que adscribí por su presencia en los recuentos de memoria de los entrevistados
- Restauración de la pintura *Adoración de Santiago a la Virgen del Pilar*, Sagrario de la Catedral de Puebla, no fue reconocido como relevante por los testigos, por lo que opté por eliminarlo
- 14 pinturas del Camerin de la Virgen en Tenancingo, Estado de México
- 14 pinturas del Retablo Mayor de Coixtlahuaca en Oaxaca.



Los cuatro proyectos seleccionados para este análisis, me parece que rompieron ciertos estándares, en cuanto a la naturaleza de la intervención, que excedió el tiempo y las habilidades de los estudiantes, las dimensiones de las obras, la complejidad en el análisis crítico de su historia, en la integridad de su unidad, o bien por la naturaleza de los materiales y técnica de factura empleada. Ello, desde mi perspectiva, modificó los usos de la teoría en restauración, derivados de los presupuestos brandianos y de Paul Philippot, incluso las de Jaime Cama.

Elegí un informe archivado, cada cinco años, para establecer un lapso constante de análisis, con una elección aleatoria entre los textos producidos ese año; enunciaré dentro del recuento temporal, los informes de los cuatro proyectos seleccionados, como referentes sobre el uso de la teoría de Restauración.

Vale señalar que de manera constante y desde sus inicios, los espacios académicos de formación para restauradores, dentro de la ENCRyM, se conforman con base en el trabajo de obra original, es decir, no en probetas. Al ser una dependencia federal, adscrita al Instituto Nacional de Antropología e Historia, le compete la salvaguardia de los objetos

culturales de épocas prehispánicas hasta los producidos en el siglo XIX. De ahí que, para el caso del STRPC, las obras pictóricas a restaurar en el ámbito educativo, corresponden siempre a aquellas producidas desde finales del siglo XVI hasta finales del siglo XIX.

La selección de los objetos es responsabilidad de los profesores que lideran el proceso educativo, según lo que recupera Arroyo (2008: 192) este procedimiento se gesta a partir de 1989 y se mantiene hasta la actualidad. En el caso del STRPC los docentes acuden a diversos espacios al interior de la República Mexicana para seleccionar aquellas pinturas que pueden ofrecer a los estudiantes, elementos de investigación y análisis sobre los procesos creativos, las problemáticas de conservación, o bien sobre el tipo y nivel de intervención. De este modo, el STRPC ha definido como rúbricas o criterios de selección, varias características en las pinturas, como proceso de discriminación:

•Temporalidad: las pinturas debían estar producidas entre los siglos mencionados, de finales del siglo XVI al XIX. Y que, en su conjunto, para cada generación, se abarquen al menos los últimos dos o tres siglos de factura.



•Formato y dimensión: en un inicio no parece haber habido una discriminación de las pinturas de caballete con base en estas características, debido a que solo dos seminarios taller (pintura mural y pintura de caballete) laboraban académicamente durante un año. Desde sus inicios la ENCRyM priorizó el trabajo de la restauración en estos dos objetos patrimoniales, por ser los más comunes dentro de los acervos en custodia del INAH y debido a que en el mercado laboral ofrecían más posibilidades de trabajo; no es raro que sucediera así si consideramos que el proyecto nacionalista priorizó la apertura de zonas arqueológicas y la creación de museos. Se entendió en aquel momento que los dos semestres eran suficientes para que el estudiante investigara y tuviera una experiencia sólida en la intervención de pinturas de caballete, sin importar el tamaño o el formato de las mismas. Nunca el objetivo estuvo puesto en que la intervención fuera culminada.

En la primera generación que cursó el segundo plan de estudios (2003), se priorizó el tamaño de las obras seleccionadas, a máximo 1 m. de alto, derivado de la reducción de horas asignadas al STRPC. En este plan curricular se asignó a cada Seminario Taller un número máximo de 33 horas a la semana, en 16 semanas, para abatir las horas “muertas” y la carga académica, pero sobre todo para homologar los espacios curriculares del área

teórico metodológica. Posteriormente el STRPC optó por el trabajo colectivo en una sola obra, aunque el informe siempre se ha realizado de manera individual, para activar los procesos de investigación y comprensión del objeto que se restaura.

Hasta antes del cambio en el modelo educativo del 2013, se propiciaba que los formatos y las dimensiones de las obras elegidas, los materiales y las técnicas empleadas para la producción de las mismas fuera muy diversa. A partir de 2013 se decidió sólo trabajar en pinturas realizadas en soportes de tela, descartando otros materiales de soporte, en virtud de focalizar la atención de los estudiantes en dichos objetos, que son centrales en la producción novohispana, y motivados por la idea de dotarlos con un modelo de aproximación teórico metodológico que les permitiera abordar cualquier otro problema, en cualquier soporte.

•Estado de conservación: las pinturas debían presentar deterioros y alteraciones diversas, que plantearan rutas de intervención variadas. Se buscó que hubiera un ejercicio de aprendizaje común, a partir de la discusión colectiva y la experiencia en todas las obras, donde reconocieran variantes de técnicas de factura, deterioros y métodos de intervención.



•Atención a comunidades: que se trata de pinturas de comunidades religiosas o civiles asociadas a templos religiosos, o bien a pinturas de museos federales, por ser ellas competencia del INAH.

Con base en ello los docentes del STRPC prefiguraban los procesos a realizar en cada obra. Las intervenciones programadas siempre se dividieron en dos momentos: lo relativo a la estabilización de la materia y las acciones directas sobre la imagen, con procesos de intervención en el barniz o la superficie pictórica y con la reintegración. Los docentes, al seleccionar las obras, con base en el dictamen previo, debían estimar y seleccionar aquellas pinturas que se podrían concluir al menos en la intervención de estabilización material. A partir del año 2003 la reintegración como práctica al interior del Seminario Taller quedó abolida, por falta de tiempo y sólo en algunos casos pudo recuperarse en las actividades de prácticas de campo.

Por otro lado, aunque pareciera que esto es materia ajena, desde el año de 2008 impulsé líneas de investigación para la construcción de tesis y proyectos de restauración, con énfasis en problemas en torno a la restauración de pintura de caballete; y considero que sus resultados mejoraron los contenidos y las prácticas de intervención, incluso en lo concerniente al uso de la teoría de Restauración.

El cambio de plan curricular, con un nuevo modelo de aprendizaje con base en competencias, puesto en vigor desde 2013, fue inscrito a las labores docentes del STRPC desde por lo menos el 2011. Con esta nueva visión de enseñanza-aprendizaje, propuse que los estudiantes no tuvieran una guía para la ejecución del informe, la cual había sido consensuada desde el 2003 por todos los Seminarios Taller de la ENCRyM, habiendo variaciones mínimas en su contenido de semestre en semestre. Sin embargo, en la acción directa con los estudiantes, cada año se hacía evidente que la aplicación de “la metodología” acordada era dispar en cada espacio académico, lo cual es correcto si se asume como tal, y no se pretende habitar en una homologación simulada. Además, los estudiantes estaban acostumbrados a rellenar espacios con información, que pocas veces se transversalizaba, en aras de una comprensión integral del conocimiento de la obra a intervenir. Esto se hacía evidente en los informes de trabajo e incluso en los trabajos para optar por el grado de licenciatura.



Reconozco que algunos docentes estuvieron incómodos con la libertad que ahora se otorgaba a los estudiantes, para que ellos decidieran cómo organizar la información, que se acordaba como mínima, pudiendo agregar lo que conviniera para el estudio de la pintura a restaurar; lo relevante aquí era otorgarle peso al ejercicio creativo y constructivo de los estudiantes, darle cauce a las necesidades y perspectivas de cada estudiante, vinculándolo a la restauración de pintura de caballete. Esto derivó en la eliminación del informe como única vía de conclusión del trabajo de restauración, pasando a la generación de un informe técnico y de investigación para el centro de documentación, o un registro de divulgación menos técnico para la comunidad, o un artículo publicable, un ensayo, cartel o folleto o cédulas museográficas. Con el paso de los años estuvimos convenidos y gustosos por los resultados. Esta perspectiva de producción académica más amplia se mantuvo hasta 2015 y sigue en funciones.

Con base en el presupuesto teórico brandiano en el que la Restauración es el momento metodológico de reconocimiento de la obra de arte, que Philippot instrumentaliza, para definir el análisis de la unidad, el contexto y la historia del patrimonio a intervenir, como una manera de utilizar herramientas técnicas para adquirir el conocimiento, he pensado que las metodologías que se han ido construyendo a nivel nacional e internacional nunca quedan reconocidas de manera explícita, ni por profesores ni estudiantes, dando por hecho que una se vincula a la otra, o evitando la reflexión en torno a esta posible distinción, marcada por la construcción teórica italiana y belga desde la década de 1960. Ello me llevó, hacia el 2014, a proponer para el STRPC, que cada estudiante debía analizar su proceder con base en modelos científicos o sociales o sobre la toma de decisiones en la Conservación, para estructurar su propuesta de intervención. Este cambio me pareció necesario, en virtud de enlazar los contenidos teóricos con los prácticos, que los docentes seguíamos reconociendo estaban desvinculados; ello implicaba que el estudiante definiera desde antes de la intervención de restauración, el uso de una herramienta y metodología de análisis para la pintura asignada a su cargo.



Así pensé que teorías, prácticas, metodologías y métodos (instrumentos y técnicas) estarían en convivencia explícita, en un espacio de reflexión integral que los restauradores llamamos propuesta de intervención. Veremos más adelante si esto es claro en torno al uso de la teoría de Restauración; en ello habrá que considerar que la hipótesis sobre la que sustenté mi propuesta era que el uso de una metodología para tomar decisiones favorecería una conciencia sobre que la teoría no es un cúmulo de datos que justifica las intervenciones ya realizadas en un objeto, sino que le da orientación y marco de referencia desde antes de realizar cualquier acción directa sobre el objeto.

Desde ese año, las propuestas de los estudiantes fueron muy variadas, pues consideraron modelos arqueológicos como el de Michael Schiffer mediante el reconocimiento del objeto en procesos de: obtención, manufactura, uso, mantenimiento y descarte; o análisis derivados de las ciencias de la complejidad; aunque algunos otros buscaron el confort de la metodología propuesta por los seminarios taller desde el 2003; pienso que aquí hay una línea de investigación concreta sobre si el uso de la teoría de Restauración cambia en una misma generación de estudiantes, a partir del empleo de distintas metodologías de aproximación al objeto.

A continuación, presento los testimonios involuntarios sobre el uso de la teoría de Restauración, en cronología inversa, desde lo más reciente hacia el pasado. Distinguiré con un recuadro aquellos cuatro proyectos esenciales para el STRPC en la reconfiguración de lo que sospecho se produjo en el uso de la teoría de Restauración.

**Testimonios**

Dilución de la teoría crítica: Informe sobre *San Estanislao de Kotska*, de Omar Díaz Pérez, 2015.

La obra en cuestión fue seleccionada por pertenecer a una serie de obra firmada por un autor reconocido, para la creación de pinturas novohispanas, que nos llevó a reconocer en ellas cualidades plásticas, que podían perderse a consecuencia de su estado de conservación.

Omar Díaz Pérez fue estudiante en el STRPC en el año 2015, actualmente egresado de la Licenciatura en Restauración. Al estudiante se le asignó la pintura de *San Estanislao de Kotska,* firmada "*Martínez Fac*."; se trata de una obra del pintor novohispano Francisco Martínez (siglo XVIII), perteneciente a la colección del Museo de Arte Sacro de Chihuahua. El STRPC ha trabajado con el Seminario Arquidiocesano y el Museo desde finales de la década de 1990.



El informe registra la "investigación histórica y material… su proceso productivo así como de las (*sic.*) modificaciones [que tuvo el objeto] a lo largo de su historia de vida[2] que

[2] En comunicación vía digital, (Gmail, 29 de noviembre 2018) la doctora Eugenia Macías mencionó que trabajó este concepto, entre agosto de 2008 y enero de 2009 en la Licenciatura de Restauración, en la materia de teoría de Restauración III, durante dos o tres años. Para ello dejaba leer fragmentos del libro antropológico-histórico *La vida social de las cosas,* editado por Arjun Appadurai, del cual retomó la idea de la historia de vida del objeto; también les asignaba leer la concepción de descripción de la obra, del historiador del arte Michael Baxandall en *Modelos de intención. Sobre la documentación histórica de los cuadros*.
La restauradora reconoce que Fernando Dávila (historiador) coordinaba la materia Historia y Antropología en el primer semestre de la licenciatura, en el plan implantado en el 2003; por ello antes del 2008 la idea de "historia de vida del objeto", retomado del texto de Igor Kopytoff, ya circulaba entre los estudiantes e incluso en algunos seminarios-taller, como el del primer semestre, denominado Laboratorio Introductorio de Conservación, que desde su implantación propone a los estudiantes elaborar un trabajo final, basado en la investigación de ciencias sociales y humanidades, a partir de los objetos personales que eligen los alumnos.
Kopytoff (1986: 64-91) en "The cultural biography of things: Commodization as process", propone una biografía cultural de los objetos, para explorar los usos que tienen los objetos dentro de las

a su vez permita la construcción de una propuesta de intervención ajustada a las necesidades de la pieza y la colección” (Díaz, 2015: 4); el autor del informe señala que existe una pintura de la misma colección por lo que se consensuaron las decisiones para mantener una congruencia en los criterios de intervención que se tomarían para la colección, que fueron intervenidos por otros estudiantes, lo que ya ubica implícitamente una visión de unidad.

Ilustración 4. Francisco Martínez (1687-1758), *Beato Juan Francisco Regis* (1717, óleo sobre tela, 149.5 x 92.8 cm), Museo de Arte Sacro, Chihuahua.[13]
Ilustración 5. Francisco Martínez (1687-1758), *san Pablo Miki* (óleo sobre tela), Museo de Arte Sacro, Chihuahua.
Ilustración 6. Francisco Martínez (1687-1758), *san Diego Kisai y san Juan de Gotó* (óleo sobre tela), Museo de Arte Sacro, Chihuahua.
Ilustración 7. Francisco Martínez (1687-1758), *san Estanislao de Kostka* (óleo sobre tela, 144.5 x 88.5), Museo de Arte Sacro, Chihuahua.
Ilustración 8. Francisco Martínez (1687-1758), *san Luis Gonzaga* (óleo sobre tela, 144.5 x 88.5), Museo de Arte Sacro, Chihuahua.

Fig.1 Imágenes de la colección del Museo de Arte Sacro, perteneciente al pincel de Francisco Martínez (Díaz, 2015: 9).



dinámicas sociales, a partir de su ciclo de vida, partiendo de que se trata de objetos derivados de la cultura material. En términos generales se definen preguntas que guían el estudio, y que son similares a las que se hacen a una persona para conocerla. La batería de cuestionamientos no está lejos de la perspectiva introducida por Guadalupe de la Torre y el grupo de historiadores que le dan un sentido más científico a los informes de trabajo, dentro de los Seminarios Taller en torno a 1990; algunas de los cuestionamientos son ¿cuál es el origen del objeto, ¿quién lo realizó, con qué finalidad y en qué contexto espacial y temporal? ¿Cuáles han sido sus usos a lo largo del tiempo? ¿Cuál es su función actual?

En términos de su estado de conservación se señala que, como varias de las pinturas de la serie, el bastidor que la sujeta no es el original y es de dimensiones menores a las que posee la tela pintada.

Fig.2 Detalle del borde de la pintura, doblado en el bastidor, debido a que éste es de dimensiones menores.

El soporte está estable, no así los estratos pictóricos: base de preparación y capa pictórica debido a la presencia de humedad, que levantó los bordes de las craqueladuras de envejecimiento normal, provocando cazoletas que son inestables ante cualquier acción mecánica. Asimismo, se observan intervenciones anteriores de pintura, de mala calidad, colocada sobre algunos deterioros para cubrirlos.

Fig.3 Cazoletas en los estratos pictóricos. Imagen tomada de Díaz, 2015, p. 29

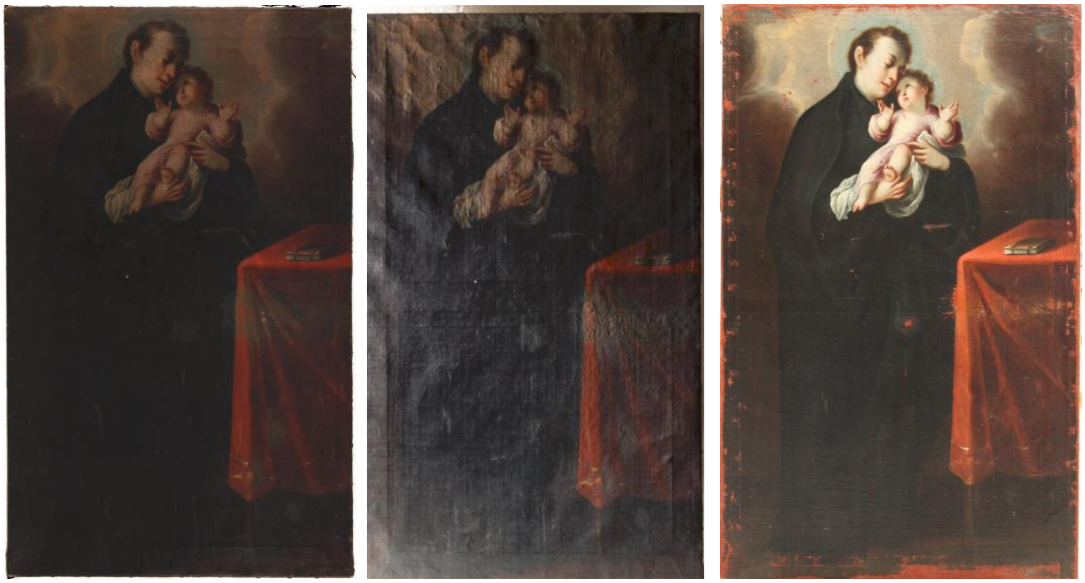


Fig.4 Antes de proceso con luz normal y rasante. A la derecha fin de intervención de Díaz.



El autor alude al contexto y el valor histórico de la pintura que se analiza e interviene. En el primero está contenida la propia obra, el artista que la produjo, así como datos sobre el tipo de representación que se encuentra en la pintura. En el valor histórico retoma de Randall Mason, con la definición de “capacidad de un sitio para transmitir, encarnar o estimular una relación o reacción al pasado es parte fundamental de la naturaleza y significado de los objetos patrimoniales” (2002:11). En este valor coexisten lo artístico y lo tecnológico, así como la antigüedad del material, que se entiende tiene que ver con el concepto de tiempo; incluso emplea el término de materia bajo la perspectiva de Randall Mason, que la asocia al valor histórico, debido a que ella misma posee antigüedad (Díaz, 2015: 33). Por lo tanto, hay una condición histórico-material, que también trabaja Brandi, pero no se reconoce como inspiración en este texto.

Asociado a ello, señala un valor cultural y simbólico que “…tiene la peculiaridad de construir filiación cultural en el presente y puede ser histórico, político, étnico, o relacionado con otros medios de vida y su potencial de ser documento”, otra vez Díaz cita a Randall Mason. Según Díaz, el valor cultural de la pieza de *San Estanislao de Kotska*, se reconoce, primeramente, en su historia de vida donde afirma están diferentes momentos en contextos específicos que van desde su creación como bien cultural, hasta su restauración en la ENCRyM. Díaz recupera la información de la historiadora del arte Clara Bargellini, para

establecer que los jesuitas tuvieron un auge en el siglo XVIII, que les permitió mandar hacer obras pictóricas a la ciudad de México, y llenar con ellas retablos y muros de sus misiones ubicadas al norte de la Nueva España, entre las que se podrían encontrar estos lienzos (Díaz, 2015: 14), se relaciona con un pintor de 1717, con la orden religiosa jesuita. El valor cultural señala Díaz construye una filiación en el presente, y lo asocia como señalé a su historia de vida que caracteriza, a través de los datos históricos recabados y la caracterización material, por lo que sugiere un tránsito del taller del pintor, una misión jesuita, el Seminario Arquidiocesano de Chihuahua, una intervención que recorta su dimensión y cambia su bastidor, para depositarse en el Museo de Arte Sacro de Chihuahua y de ahí a la ENCRyM (Díaz, 2015: 34). Si bien el concepto de historia de vida no está entre sus presupuestos, es una perspectiva que reconocen tanto Brandi como Philippot, en el análisis de un objeto cultural, al proponer que la autenticidad del objeto que se restaura está en la suma de acontecimientos que ha vivido a lo largo del tiempo. No obstante, a la Restauración le hace sentido hasta mucho tiempo después.



Para Díaz fue “posible inferir cambios de valoración y procesos de re significación” (Díaz, 2015: 34) en cada contexto y momento; reconoce que el pintor del cuadro trabajó en su primer momento creativo representando pictóricamente a “hermandades de prestigio… arzobispos y algunos virreyes… [e] imágenes religiosas…” (2015: 8-9), así, esta pintura de San Estanislao “fue concebida para satisfacer necesidades de la orden jesuítica, dado que la vida [del santo], es considerada un ejemplo a seguir, [para] promover sus virtudes [a partir de] imágenes alusivas [e] influenciar en el creyente las mejores cualidades de vida” (Díaz 2015: 34). Posteriormente y sin que haya documentación sobre ninguna de las funciones que ha tenido esta pintura, el autor del informe menciona que la obra pasó al Seminario Arquidiocesano de Chihuahua (no se identifica la fecha), momento en que se realiza una intervención, que da cuenta de la intención de mantener la pintura con sus funciones decorativas al menos, y por último llega al Museo de Arte Sacro de Chihuahua, donde tampoco se indaga la fecha. De ahí que sea

> posible inferir cambios de valoración y procesos de re significación. Pero teniendo presente las distintas “historicidades” o momentos de la pieza, hay que recalcar que ésta nunca fue aislada de su conjunto y por ende siempre se la ha contemplado como parte de una colección de carácter religioso, no por nada en su intervención actual se implicó a las demás piezas (particularmente, el cuadro

> de san Luis Gonzaga) con el propósito de unificar criterios y tener un resultado homogéneo (Díaz 2015: 34).

Es importante mencionar que esta apreciación de Díaz no parece aludir a los tipos de tratamientos, sino a los niveles de intervención en la imagen; aquí es posible reconocer, implícitamente la idea de unidad que desafortunadamente no se define como tal.

Con la forma en la que aborda la investigación histórica, en relación a la biografía de la pintura, se amplía la indagación sobre el pasado de la pintura, en la que pueden implicarse los tiempos brandianos, o de los estados de Philippot. De hecho, estos momentos de valor cultural y simbólico los reconoce asociados a las "distintas historicidades", donde recurre indiscutiblemente a Cesare Brandi en su versión al castellano de 1995, pero sobre todo a las clases de Jaime Cama.

Se puede decir entonces que la pintura posee un valor histórico definido por su contexto actual e inicial, producto del pasado; donde se ubica lo artístico y tecnológico, que puede ser comprendido a partir de las huellas de antigüedad reconocidas en el presente, como evidencias del paso del tiempo. Como ya he señalado, la ENCRyM a través del STRPC, aunque me atrevo a decir que en la mayoría de los seminarios taller ocurre lo mismo, nos hemos concentrado en la indagación del pasado, pero no del momento actual, el cual, se da por hecho que puede registrarse sin precisión, sin documentación que lo avale.



Vinculado a este valor se ubica una valoración cultural y simbólica que habla de la historia de vida en diferentes momentos y contextos, como recién vimos. Agrega un valor estético que "se refiere a las cualidades visuales del patrimonio, a las diversas interpretaciones de la belleza, de lo sublime, de ruina y de la calidad de las relaciones formales" (Díaz, 2015: 83). "En obras de caballete es usual identificar cualidades que generen una experiencia estética en mayor o menor grado dependiendo, por ejemplo, de la intencionalidad del artista y los recursos plásticos de los que se sirve" (Díaz, 2015: 34). La imagen como concepto es usada como sinónimo de representación plástica, seguramente derivado de la propuesta de Mariana Flores Hernández en su tesis de licenciatura, que pusimos en circulación en el STRPC, después de su conclusión (Flores, 2011).

Díaz ajusta la propuesta de “Una Primera Aproximación a la Normativa en Materia de Conservación del Patrimonio Cultural de México” de María del Carmen Castro *et al*. (en Schneider, 2009) para emplearla en el análisis de la imagen, donde señala que para recuperar, supongo que su unidad, se “procurará, primeramente, rebajar el barniz y eliminar los agregados pictóricos a fin de promover el entendimiento [de la pintura…] en el sentido de la apreciación de sus características formales, atributos, rasgos perceptibles y huellas materiales”, es decir, “este proceso será el paso inicial hacia la legibilidad[3] de la obra” (Díaz, 2015: 41). Cabe mencionar que en su texto no se menciona el respeto a la pátina, aunque rebajar el barniz lo implica. E implícitamente se reconocen las características de la imagen en forma, atributos, rasgos perceptibles, huellas materiales.

Lo mismo sucede para el proceso de reintegración, que, basándose en el principio de legibilidad, siguiendo los criterios de armonía y diferenciación, busca resolver “la transformación temporal y reversible de huellas de alteración material con la finalidad de favorecer la comprensión de los rasgos perceptibles […y] mantener una distinción de la intervención de restauración con respecto a la fábrica del patrimonio” (Díaz, 2015: 42). Según Albert Philippot y Paul Philippot, señala Díaz, siendo que “una obra […] no está, en cuanto tal, compuesta de partes, sino que constituye, como imagen, una totalidad dotada de una unidad propia, que se realiza en la continuidad de la forma”. Es así que la presencia de interrupciones y/o discontinuidades en los estratos pictóricos pueden afectar la lectura y ritmo de la composición de la obra, señala Díaz seguramente retomado a Philippot. Es por ello que, a través de la reintegración, dice el autor, la imagen se puede recuperar, al reestablecer la continuidad formal interrumpida por las lagunas, realizando una reintegración formal y cromática.



[3] Derivado del texto “Una Primera Aproximación a la Normativa en Materia de Conservación del Patrimonio Cultural de México”, de Castro, *et al.* se constituye como un principio para la conservación integral, que a su vez implica dos entidades: el material y la valorativa. Entonces el principio de legibilidad está enfocado a mejorar la claridad de lectura de un objeto, concepto cercano a la perspectiva de Philippot y de Brandi. Para las autoras implica entender el sentido de “apreciación de sus características formales, atributos, rasgos perceptibles y huellas materiales adquiridos durante su historia de vida […y] facultarse la comprensión de las secuencias y armonías informativas, simbólicas, plásticas e iconográficas de sus atributos físicos. Debe promoverse la comprensión de los significados y la relevancia que [éstos] poseen […] de manera independiente como un conjunto en la unidad del patrimonio” (en Schneider, 2009: 137-151).

El lineamiento de conservación conocido como respeto al original no se emplea en este informe, pero se suple con la idea de tener intención de evitar la alteración de la condición histórico-material y la histórico-valorativa. Y en relación con la imagen reconoce "promover el entendimiento [de la pintura] en el sentido de la apreciación de sus características formales, atributos, rasgos perceptibles y huellas materiales", información retomada del texto de Castro, donde se alude a la legibilidad como principio de conservación, al igual que principios de estabilidad, integralidad, legibilidad y precautoriedad.

Pareciera que la reflexión teórica logra entretejerse con la toma de decisiones, construyendo un andamiaje para las prácticas de intervención aplicadas a la pintura de caballete. Se emplea el modelo de valoración de Randall Mason para construir el proceso de interpretación del objeto y se emplean tanto conceptos de Paul Philippot como de Castro *et al*., para definir los criterios de acción sobre la imagen, que ya no es un concepto abstracto sino una representación plástica con cualidades formales y artísticas. El uso de la propuesta brandiana se diluye, aunque algunas perspectivas perviven a partir de la interpretación de Cama y el uso de propuestas más recientes como la de Castro *et al*. (2009). Me parece que más que conceptos teóricos empleados sin sentido, hay definiciones y explicitaciones sobre contenidos de análisis de la pintura, tales como sus características formales, atributos, rasgos perceptibles y huellas materiales; sin embargo, parece seguir habiendo argumentaciones forzadas, porque se asume que existen ciertos valores en el objeto, por ejemplo, y en realidad no son analizadas en el objeto y en la comunidad de la que se desprenden para su Restauración, como sería el caso del valor cultural y simbólico. La pintura recuperó su formato original, aunque hubo que eliminar el bastidor que no era original, se eliminaron los agregados pictóricos de reparación y recobró unidad visual.

Fig. 5 Detalle de las bandas de tela, pegadas para recuperar formato original

Fig. 6 En proceso de resane (STRPC)



| Conceptos usados | Observaciones |
|---|---|
| La pintura tiene una condición histórica | Implica una relación con el pasado, en el que se incluyen lo artístico y tecnológico (desde la perspectiva de Randall Mason). De hecho, la |

| | |
|---|---|
| | condición material también se incluye porque en ella se denota la antigüedad. |
| Se reconoce la importancia del tránsito entre la creación y el momento actual | Como biografía del objeto cultural, que él llama historia de vida<br>Ahí se dan modificaciones |
| Se reconoce implícitamente la unidad | Dado que considera que esta pintura es parte de una serie y hay que tomar para ella decisiones consensuadas.<br>Nunca se define la unidad. |
| Se reconoce la importancia del análisis del contexto | |
| Se reconoce un valor cultural y simbólico | El objeto de estudio es documento, pero no se explica cómo se reconoce esto en la pintura.<br>Habla de re significación provocada por los cambios en su uso y los asocia a las historicidades. |
| Se usan principios y criterios para la toma de decisiones (Castro *et al*.) | Se usa criterio de legibilidad para soportar la idea de un rebaje de barniz, pero no se menciona el respeto a la pátina (que podría estar implícito en no eliminar el barniz) y de la reintegración de lagunas.<br>Se usa como principio el respeto a la fábrica, más no al original, aunque implícitamente se habla del original, cuando menciona que el bastidor fue agregado y no es original, porque no corresponde a su estado inicial. |



El uso de la teoría crítica como marco conceptual y sustento de las decisiones de Restauración: PROYECTO de las Pinturas del Retablo Mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca, de varios autores, 2008-2009 y 2012.

El proyecto nació del ánimo institucional por conservar el retablo mayor Coixtlahuaca, Oaxaca. La Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) y la ENCRyM desarrollaron un plan para la restauración integral del retablo mayor de la iglesia, entre 2006-2007; la CNCPC se encargaría del retablo y las esculturas, el STRPC, liderado por Liliana Giorguli, realizaría la intervención de las pinturas. Esa distribución del trabajo rompió de inicio con el concepto de unidad del retablo. Cuando Giorguli fue nombrada directora de la ENCRyM, el proyecto obtuvo recursos económicos para su realización; el

STRPC, a mi cargo en ese momento, recibió una propuesta económica para su intervención.

El proyecto de intervención lo elaboré en el 2008, unos meses antes de iniciar el procedimiento. El informe que se toma para este análisis fue redactado por los restauradores encargados de la intervención directa; la última versión que se retoma aquí, fue editada por Magdalena Castañeda y por mí, para su evaluación en los premios INAH 2012. Asimismo, se utilizaron tres artículos, dos de ellos en prensa y uno publicado en 2010.

a) Detalles del contexto

Coixtlahuaca es una comunidad enclavada en la Mixteca Alta de Oaxaca, evangelizada durante el siglo XVI por la Orden de Predicadores, quienes administraron el lugar desde la segunda mitad del siglo. Se asume por ello que su construcción arquitectónica pertenece al último cuarto del período; ello implica que el retablo y sus pinturas pudieron haberse construido y pintado entorno a los últimos años de 1500 y la primera década de 1600.



El retablo principal que hoy se puede observar en Coixtlahuaca tuvo dos momentos creativos; el primero fue puesto en pie entre el siglo XVI-XVII, “conformado por un mueble, seguramente de estilo manierista, doce pinturas sobre tabla y nueve esculturas policromadas, todas ellas de extraordinaria calidad artística y tecnológica, las cuales están atribuidas a la factura del pintor sevillano Andrés de Concha” (Castañeda y Madrid, 2013: 5). La segunda fase se produjo a mediados del siglo XVIII, provocada por cuestiones que se vinculan a catástrofes naturales o accidentes causados por el uso y función del altar mayor. Se deduce que “para este momento la valoración y función de las pinturas sobre tabla y de las esculturas policromadas, por parte de la Orden de Predicadores se mantiene, por lo que se incluyen en el [nuevo] discurso iconográfico, [en el que] se agregan dos pinturas sobre tela de formato mixto para ajustar el remate el conjunto” (Castañeda y Madrid, 2013: 5).

El proyecto tuvo como directriz la metodología que se ofrece en el espacio académico de la ENCRyM, aplicado a una intervención profesional fuera del ámbito de la enseñanza, con base en la incorporación de experiencias y visiones de un equipo de especialistas, en diversas ramas, para analizar la unidad, el contexto y la historia de la serie

pictórica, mejorar su estabilidad estructural y su aspecto mermado por el paso del tiempo. Ello implicaba varias cosas, por un lado, una perspectiva hermenéutica de aproximación y análisis, donde el restaurador transita del objeto a la interpretación del fenómeno, entre el estado actual de las obras y el estado inicial, derivado de la mano del taller del autor al que se le atribuye el conjunto: Andrés de Concha. Por otro lado, el reconocimiento de los cambios e incluso la permanencia, de significados, materiales, elementos contextuales, sociales, de uso, etc., que se provocan con cualquier tipo de intervención en un objeto cultural, enfrentando el reto con enorme responsabilidad para con los valores culturales de ese patrimonio, dado que toda intervención promueve cambios que afectan a los objetos. Se prefiguró realizar una valoración multidisciplinaria y revalorar al bien cultural pictórico durante y al finalizar la restauración, pues se esperaba lograr un cambio significativo en el semblante ámbar que presentaban las pinturas.

El libro que publicará la ENCRyM (Madrid, en prensa) señala que la prioridad residió en no justificar una intervención ya realizada, empleando ciertos criterios derivados de la teoría de manera forzada a los procedimientos aplicados, sino, por el contrario, en desarrollar una propuesta con base en los lineamientos teóricos seleccionados a partir de las problemáticas y necesidades de la conservación de esta serie de pinturas, a partir de la identificación de los valores y cualidades de cada una de las obras y del conjunto como unidad, en su contexto e historia.



La ENCRyM realizó una intervención sustentada en el lineamiento de respeto a las cualidades y valores de obra pictórica (Madrid, 2014: 273). Para ello se aplicarían criterios específicos acordes a dicho lineamiento, como evitar la sustitución de elementos en su estructura, uso de materiales compatibles y retratables de origen natural, el respeto a los valores históricos mediante la consideración a la pátina y la aplicación de reintegración pictórica denotable.

En la publicación que se hará con la ENCRyM se señala que el lineamiento que se empleó fue el respeto al bien cultural, un concepto que deriva principalmente del respeto al original. Se ha decidido llamarlo así dentro del STRPC, en vez del acuñado en el siglo XX por Cesare Brandi, debido a que para muchos restauradores el original es sinónimo de un objeto que fue, pero ya no es; un momento que concluye junto con el proceso de factura o

creación, porque al iniciar su recorrido en el tiempo deja de ser lo que fue. En el fondo considerar el original sólo como aquella materia recién terminada de procesar, como idea recién concluida, resulta un poco absurdo, porque ninguna cosa permanece en ese estado nunca; en beneficio de quienes dudan, hemos procurado usar el señalado aquí en primer lugar, es decir referirnos al respeto al bien cultural. No está por demás mencionar que todas ellas son premisas definidas desde 1931 como normatividad para la restauración, sin considerar una intervención basada en lo mínimo, sino en aquello que requiere el objeto.

Desde la perspectiva del STRPC, la valoración integral se consideró indispensable, para interrelacionan procesos del pasado, vinculados al momento de la creación del bien cultural, su factura, las situaciones sociales, económicas, culturales y funcionales en cada uno de sus momentos de vida; ello implicó el análisis del entorno construido y social, su ubicación geográfica, la construcción del retablo mayor, su transcurrir en el tiempo, las acciones creativas, sociales y culturales sobre los pintores autores, así como la indagación sobre el uso de materiales y técnicas para su factura, realizado por un equipo multidisciplinario. Entretejer la información posibilita



> una comprensión más cercana al bien cultural, pues se vislumbran las asociaciones inherentes a su función, creación y sus adecuaciones a lo largo del tiempo. Esto en virtud de que sostenemos que la cabal comprensión del crono-topo, posibilita la aplicación del lineamiento teórico que da sustento al proyecto, que es el respeto al bien cultural. Lo que conlleva al establecimiento de la unicidad del bien patrimonial en estudio (Castañeda y Madrid, 2013: 3).

La autenticidad en la restauración, desde la perspectiva de Cesare Brandi y Paul Philippot, se reconoce en los momentos de la obra de arte, sus presentes incontables transformados en testimonios, en historia y un presente actual como tiempo en el que se legitima la restauración de ese objeto de arte, en donde se presupone la conciencia del espectador como observador, como estudioso, como devoto, incluso como interventor. Y en esta última postura, el restaurador realiza una operación legítima si respeta las huellas de la historia del objeto en su pátina y en aquellas modificaciones significativas que aportan datos históricos o artísticos relevantes; se conserva aquellas que no afectan a su estética.

Se consideró que este grupo de pintura posee valores histórico- estético- artísticos que tienen que ver con sus características materiales, de sentido, de intensión artística, que están necesariamente influidas por el contexto, en el tiempo que fueron creadas. Que

poseían un valor, agregado por la historia de vida del objeto, que propició el encuentro con distintos contextos, usos, funciones, tendencias y materiales. Por ello la decisión de emplear la proposición teórica de Paul Philippot se denotaba como la más viable, bajo el reconocimiento de tres aspectos sustanciales para la intervención de una obra de arte: el reconocimiento de la Unidad, el Contexto y la Historia. Aunque Paul Philippot supone que el reconocimiento de estos tres factores es indispensable, es importante señalar que su desvinculación, es decir, su reconocimiento como apartados independientes es imposible.

La Restauración de la materia e imagen de esta serie de pinturas, logró estabilizar la estructura y estratos pictóricos de las catorce pinturas. Quizá la recuperación más importante e impactante se dio sobre los valores estéticos, de las imágenes del retablo de Coixtlahuaca, afectadas por la acumulación de polvo, la capa negrecida del hollín depositado en superficie y la transformación natural de los materiales de las capas de barniz, que habían ocultado información de la composición formal, de los colores manieristas de la tradición pictórica del autor y su taller.



Desde mi perspectiva la Unidad, primer paso en la metodología de Paul Philippot, subsume al Contexto y a la Historia. La Unidad entonces es forma, materia, contenido, imagen, usos; el contexto físico primario, de los distintos momentos que ha ocupado en el tiempo y del contexto actual del que forma parte. Pero también alude al contexto histórico, social, económico y político, que tuvo en esos mismos momentos, que provocaron en su conjunto transformaciones naturales en la materia y la imagen pictórica. De tal suerte que lo que implica todo ese estudio es su Historia, en donde se considera al pintor y su taller, a quien elaboró el retablo, al conjunto religioso y social en el que se desarrolló, incluso a la tradición pictórica en la que se formó el artista y que derivó en la creación de un taller, dentro de un gremio; a la historia del conjunto conventual y su entorno físico y social. El tiempo, la historia, los contextos, las sociedades vinculadas a su uso requieren de toda la atención por parte del restaurador para que, bajo el juicio crítico consensuado, determine su pertinencia y conservación, o su incongruencia y eliminación. (Madrid, en prensa)

Hubo fases de trabajo y tras la estabilización de la materia en tanto estructura, se realizó la etapa de intervención sobre la imagen en todas las pinturas, por considerarlas

una unidad visual. Esta etapa se subdividió en rebaje de barniz de la serie y al final tratamientos de reintegración.

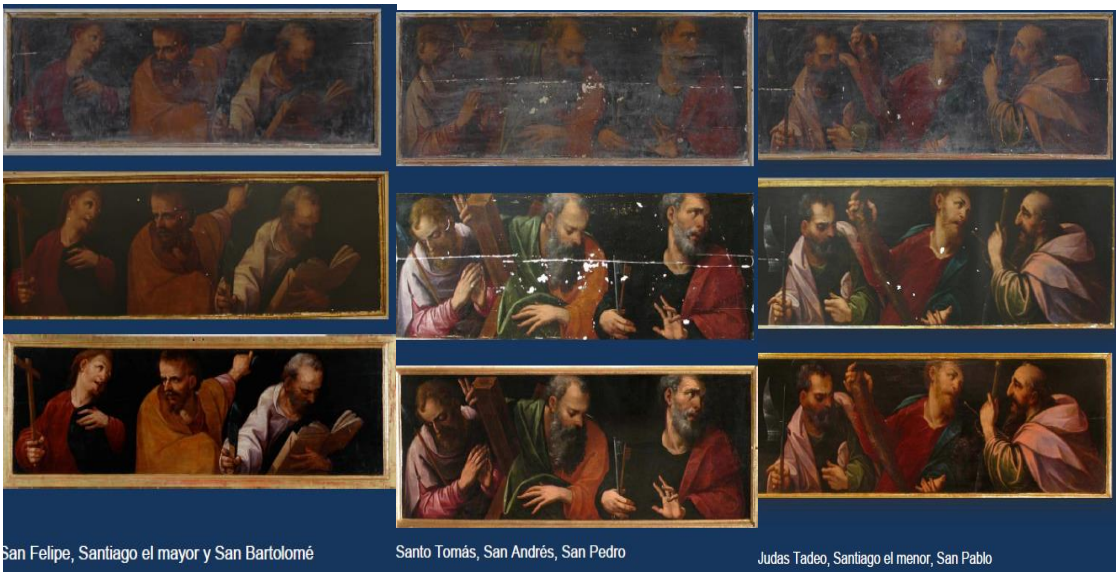





Fig. 7 Pinturas sobre tabla, ubicadas en la predela, antes y después de proceso (STRPC)

En consecuencia, al respeto de la unidad pictórica, se buscó que la estabilización de la materia de las obras, no afectaran la imagen. Por ello se planteó que si era necesario se podrían colocar elementos nuevos en la estructura, como injertos y refuerzos de madera, o enlenzados adheridos a la superficie, que favorecieran su estabilidad y por ende su preservación. Y realizar tratamientos en el barniz con base en el respeto a la pátina y los agregados pictóricos, así como reintegraciones que se denoten como distintas a la capa pictórica creada por el atribuido autor, Andrés de Concha.

En el primer caso se procede sobre uno de los estratos más delgados y sutiles de una pintura de caballete, el barniz. Se trata de una capa traslúcida que es aplicada por el pintor para dar efectos visuales, saturar el color y poner de manifiesto los detalles de la composición. Dado que es una capa original debe ser valorada a cabalidad y debe ser atendida sólo en el caso en el que se encuentre afectando la apreciación de los valores plásticos, artísticos y/o iconográficos; a este estrato se le suman otras aplicaciones de barniz, que buscaron reavivar las cualidades visuales perdidas. La forma en la que se ha decidido intervenir el barniz, es siguiendo la propuesta de Brandi y Philippot, en atención al

respeto a la pátina, es decir llevando a cabo rebajes parciales, quizá no homogéneos, pero que permitan recuperar la apreciación visual de colores, tonos, detalles de composición, etc.

Se trata de un procedimiento que nunca es una operación objetiva, por lo que no es medible, no hay materia que otorgue un límite. Es un proceder crítico que requiere un conocimiento previo, lo más exacto del estado inicial y del actual, en unidad, contexto, historia, dado que se busca revertir el estado actual. Se interviene a partir de la interpretación de las huellas que permanecen en el objeto cultural, que aluden al paso del tiempo, a las huellas sobre el uso del objeto en momentos distintos, o bien de los documentos escritos que se asocian a la historia del objeto. En este recorrido inverso, en el que parece revertirse el tiempo, se asume un nivel de intervención que permita dejar en el aspecto, aquella unidad visual de la que hablamos antes, que permita al espectador apreciar la mayoría de sus cualidades como imagen. Esto implica un ejercicio constante de evaluación y valoración multidisciplinaria, que se extrapola a la valoración sobre la pertinencia de los agregados pictóricos, que son todas aquellas capas de pintura que por acción reparadora o con intención de cambiar un significado o un sentido, son colocadas sobre la capa pictórica o el barniz envejecido original, durante la historia de vida de la obra. Brandi y Philippot se manifiestan a favor de conservarlas como datos históricos, como ya lo había señalado Camilo Boito. Pero aclara Philippot que “las adiciones, que no tengan significado artístico o histórico y que distorsionen u obstruyan [la apreciación de una imagen] pueden ser removidas. Pero este hecho requiere siempre una decisión justificada y demuestra la ineludible libertad y responsabilidad cultural del restaurador…” (Philippot,1973). Así se decidió mantener todos los agregados pictóricos encontrados, siempre y cuando no estuvieran generando problemas en la estabilidad de la materia o en la apreciación de las formas y composiciones.



El otro proceso de intervención sobre la imagen es la reintegración, aquí no se elimina materia, se agrega. En principio se reintegra una laguna, que es definida como la “interrupción de la continuidad de la forma artística y su ritmo”, por lo que la restauración debe tener como único propósito “reducir o eliminar la interrupción causada por las lagunas [y ser] identificada”, como parte de una interpretación crítica. Se entiende que una laguna

puede derivar de, o estar causada por manchas o faltantes de: soporte, capas de preparación, capa pictórica, pátina.

El principio que rige la reintegración, según la propuesta de Brandi, es la acción crítica sobre la unidad potencial. Ello implica que la unidad de la obra de arte está físicamente fracturada, pero que sigue existiendo potencialmente como un todo, en cada uno de los fragmentos que subsisten. En cada fragmento permanecen huellas formales, que son los que dan cuenta de su potencial, en relación con la unidad. En este caso, contrario a la limpieza y rebaje de barniz, se trata de un proceso de adición. Y dado que responde necesariamente a un ejercicio de interpretación de aquello que se ha perdido en la imagen y que no sólo es color, sino forma y volumen, de documentos gráficos, fotográficos o de texto con los que se pueda hacer una aproximación a la idea inicial, al cómo fue la pintura antes de perder parte de su aspecto, se define que debe ser un procedimiento reversible, es decir, que se elijan materiales que puedan removerse con facilidad, sin dañar la pátina ni la capa pictórica.



Aunque se trata de una acción reversible es indispensable no realizarla sin una reflexión previa y en función de intervenir solo en aquellas áreas que afectan la unidad visual de la imagen en lo particular y en su conjunto. Atendiendo a evitar invadir la capa pictórica sana, para evitar cambiar sentidos, modificar aspectos, eliminar historia y significados.

Por último, en relación al cambio esperado, se prefiguró un trabajo constante de información hacia la comunidad, vertida al final de las misas, con la elaboración de carteles, mantas y trípticos puestos a su disposición. Pero sobre todo con visitas controladas al espacio de taller, para que aquellas personas que tuvieran interés, duda o ganas de aprender algo más pudieran tener la experiencia de vivir de cerca las obras de su retablo, en una proximidad jamás pensada. La comunidad debía acompañar a sus pinturas en el tránsito del estado actual al estado posterior a su restauración, donde el concepto de cambio esperado jugó un papel medular.

A partir de la experiencia detonada por el *Camerin de la Virgen* (como veremos más adelante), fue posible pensar en un proyecto soportado en una perspectiva teórico metodológica desde el inicio del proyecto, considerando la unidad estructural y visual del

conjunto, la idea del cambio esperado y la vinculación con la comunidad. Asumo que la perspectiva metodológica de Philippot no fue explicitada sino hasta la conclusión técnica, como parte de las reflexiones y autoevaluación finales. La propia experiencia cotidiana fue dándole cauce a muchas reflexiones prefiguradas pero no explicitadas en las actividades directas, tales como la consciencia sobre la Unidad en la serie y sus implicaciones, es decir, fue obvio pedir que el equipo trabajara la serie en lo relativo a la estabilización material, antes de empezar a rebajar el barniz y este procesos hacerlo en todas las pinturas, tratando de tener el panorama general de la serie y homologar el nivel de rebaje establecido y lo mismo en función de la aplicación de la reintegración formal y de color; no obstante nunca lo explicité así.

Sin embargo, sí tuve la precaución de emplear la teoría de Restauración como marco de referencia, para la toma de decisiones, que se ha ido explicitando en las publicaciones que se han producido desde el inicio del proyecto. La teoría aquí marca las pautas a seguir, en función de aquellos lineamientos y criterios propuestos, de tal manera que los procedimientos técnicos se ajustan, para cuadrar con la perspectiva de abordaje, análisis e interpretación del restaurador, y no se emplean para justificarlos *a posteriori*.



Otro aporte importantísimo fue la comprensión sobre las implicaciones técnicas en la creación de la imagen, que permitió reconocer con toda claridad la relevancia del análisis de la secuencia técnico pictórica propuesta como metodología, para la limpieza y la reintegración, por Liliana Giorguli y Gisela García desde 1990. Desafortunadamente nunca se tuvo un documento que le diera sentido a este análisis, por lo que estudiantes y docentes hacíamos el mejor esfuerzo por comprender la pintura desde su tecnología. En el caso de Coixtlahuaca la presencia de Mariana Flores y de Gisela Villanueva, restauradoras con formación de artistas plásticos, más la experiencia en reintegración de Alberto González y Dalila Terrazas, nos permitió afinar el ojo, definir qué se debe ver y cómo. Aprendizaje que se intentó poner en las manos de los estudiantes y que vio su conclusión escritural en la tesis de Flores (2011).

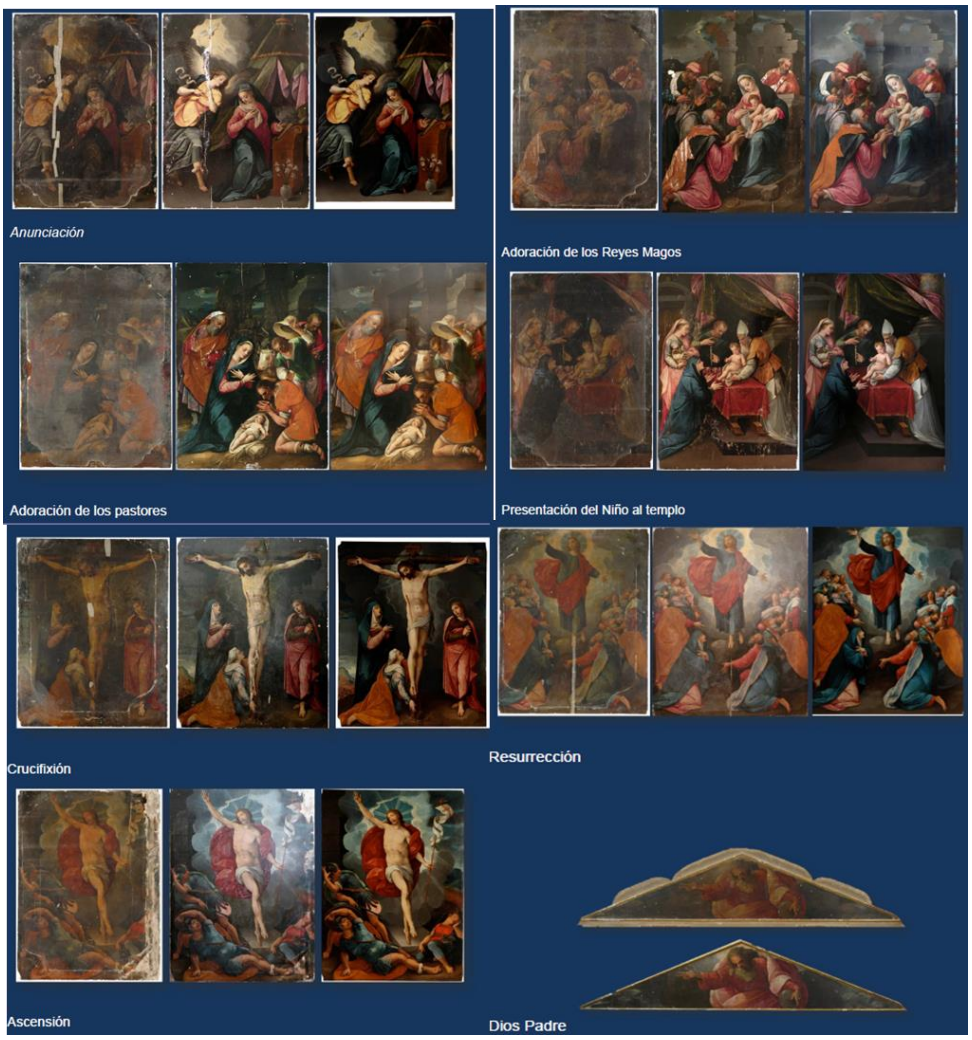



Fig. 8 Pinturas sobre tabla antes y después de proceso (STRPC)

| Conceptos usados | Observaciones |
|---|---|
| Respeto al bien cultural (no al original porque se entiende que para mucha gente es confuso, aunque no para mí) | En ello está considerado:<br>• Respeto a las cualidades y valores identificados<br>• Evitar sustituir elementos de la estructura<br>• Uso de materiales compatibles, retratables y de origen natural<br>• Consideración a la pátina<br>• Valoración sobre los agregados pictóricos anteriores al momento actual<br>• Denotación de las intervenciones de reintegración y en la estructura |

| | |
|---|---|
| Análisis metodológico | A partir de la propuesta de Paul Philippot sobre el reconocimiento de la Unidad, su Contexto e Historia.<br><br>Aplica la identificación de la unidad, la unidad potencial y la unidad visual. |
| Valor histórico | Que incluye la creación del bien cultural, su factura, situaciones sociales, económicas, culturales y funcionales en cada momento de uso; materiales y técnicas de factura. |
| Autenticidad | La suma de su estado inicial, sus transformaciones materiales y a consecuencia de sus usos, hasta el momento actual en el que se da la Restauración. |
| El cuerpo conceptual como marco de referencia | Tomar las decisiones en función de la unidad, el contexto y la historia de la serie pictórica. |



Propuesta para el uso de principios y criterios teóricos, afines a la experiencia del STRPC: Capítulo de libro, "Los criterios de intervención en la restauración de la pintura de caballete de la comunidad de Ozumba" de Yolanda Madrid, 2014.

Entre 2012 y 2014 produje un texto a solicitud expresa de la comunidad de Ozumba. En él se relata un poco de la historia de la Conservación y Restauración, como marco para enfrentar la postura mexicana. Se analizan varios casos de pinturas procedentes de la comunidad, intervenidas por el STRPC. Y se ofrece al final una propuesta de lineamientos y criterios a emplear como referencia en la toma de decisiones, para Restaurar una pintura de caballete. La propuesta resume con claridad el tránsito de conceptos brandianos a una postura más actual, aunque derivada de la teoría crítica de la Restauración, y tal y como lo hicieran Castro *et al.* en su texto "Una Primera Aproximación a la Normativa en Materia de Conservación del Patrimonio Cultural de México", se desglosan los principios de los cuales se derivan ciertos criterios. A continuación, se muestra la tabla presentada para el capítulo (Madrid, 2014: 273):

| | |
|---|---|
| Definir qué debe ser conservado[4] | Análisis del objeto y fuentes documentales y fotográficas, de manera multidisciplinaria para generar conocimiento integral<br>Definición de la unidad de la obra a intervenir |
| Respeto al original[5] | Valorar al bien cultural en sus aspectos de: contexto, temporalidad, sus especificidades tecnológica, funcional, artística y estética. Respeto a la pátina<br>Denotación de la intervención de integración |
| Análisis de la unicidad [6] | Análisis de cada caso en su especificidad<br>Juicio crítico para recuperar la unidad del bien cultural.<br>Establecer como objetivo hacer prevalecer los valores del bien cultural y recuperar aquellos que se encuentren depreciados |
| Comprensión y valoración de agregados pictóricos y lagunas | Reconocer a los agregados pictóricos como testimonio de la actividad humana<br>Reducir la presencia de la laguna<br>Reconstruir sólo si hay documentación gráfica y/o fotográfica que lo permita<br>Mínima intervención para evitar caer en supuestos o hipótesis sin fundamento y generar falsos históricos o estéticos |
| Documentación, registro y difusión | Informes técnicas, fichas técnicas, registro fotográfico, esquemas, videos, así como artículos de difusión y divulgación |
| Significación cultural | Comprender la relevancia del objeto dentro de su contexto social<br>Fomentar la valoración del bien cultural como portador de identidad en la comunidad<br>Involucrar a sus custodios naturales en el mantenimiento y salvaguarda del bien cultural |



En este caso estaríamos aludiendo a un texto que no es un testimonio involuntario, tuvo de origen el objetivo de dar cuenta sobre la acción de la Restauración, desde la teoría y la práctica. Pero dado que se vincula directamente con el testimonio involuntario que se analiza a continuación, decidí incorporarlo en este momento.

[4] (Philippot, en Stanley Price, ed., 1996: 270)
[5] (Brandi, en Stanley Price*, ed.,*1996: 233)
[6] (Brandi, en Stanley Price*, ed.,*1996*:* 233 y 270)

Uno de los ejemplos que toca el texto es justamente *San Juan Diego Tenante,* pintura a la que se logró dotar de estabilidad estructural y material, como mejorar su aspecto- imagen.

Uso de la teoría a partir de la interpretación camista:
Informe sobre la Pintura de *San Juan Diego Tenante*,
de David Estrada Barrientos, 2010.

Esta pintura pertenece a la Parroquia de la Inmaculada Concepción de Ozumba de Alzate, Estado de México. Fue seleccionada para su intervención por sus características tecnológicas distintas al óleo convencional, su estado de conservación deficiente y por su representación pictórica poco común, que se inspira en la cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego. Su creación como pintura devocional se ubicó en el siglo XVIII, dado que esta representación se popularizó en la segunda mitad de ese siglo, habiendo imágenes como esta, del pincel de Miguel Cabrera (Estrada, 2010: 7-10). La pintura fue reconocida también como una representación pictórica de creación local, "con diferentes calidades de trabajo en las distintas zonas de la composición, [sin] estudio formal ni pictórico estricto [es decir académico], lo que no merma su calidad técnico-material" (Estrada, 2010: 8).



La pintura en cuestión fue reportada en uso, por el historiador del arte Manuel Romero de Terreros en 1956, como parte de los elementos decorativos de la portería de la Parroquia; fue colocada ahí según el autor para cubrir un faltante de la pintura mural, en la que se representa la cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego (Estrada, 2010: 12). Su ubicación en un espacio al aire libre provocó un intemperismo en todos los estratos de la pintura, provocando principalmente una pérdida de las formas representadas, debido a la presencia de un velo blanquecino que cubría toda su superficie.

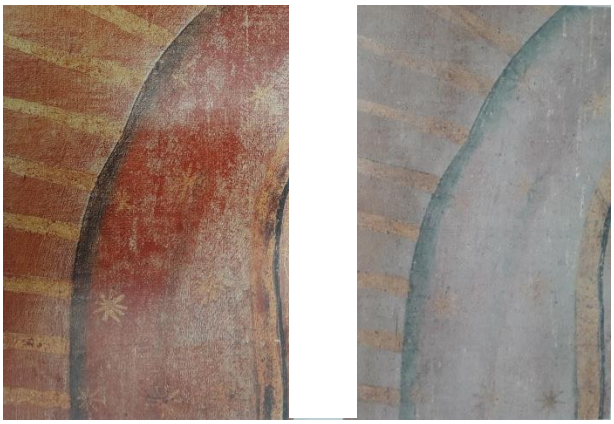


Fig. 9 Detalle del manto de la Virgen, después y antes de proceso (Estrada, 2010: 83).

El autor emplea la valoración histórica como referente de estudio del objeto; en ello están contenidos los “orígenes formales y simbólicos, significado en el pasado y presente, así como los diferentes contextos en los que la obra se ha encontrado”. (Estrada, 2010: 7) En este sentido, lo histórico y lo estético parecen estar íntimamente relacionados; el contexto es un espacio físico relacionado con la sociedad, porque se habla de un “contexto local y uno académico” (Estrada, 2010: 11); y se tocan temas sobre Ozumba como comunidad y los vínculos entre la sociedad y la parroquia de San Francisco de Asís.



En el dictamen, el autor reconoce que el valor histórico depende de la fecha y el lugar concreto en que se creó la obra y de “su paso a través del tiempo; lo que la hace [a la pintura] irrepetible” (Estrada, 2010: 41); aquí hacen una cita a Salvador Muñoz Viñas. También vinculan con este valor el que la pintura haya sido creada en o cerca de Ozumba, porque en la pintura se usa una composición determinada por su momento histórico y que actualmente ya no se emplea. De nuevo se revela un reconocimiento imbricado entre las cualidades históricas y artísticos, e incluso con las técnicas de la época empleadas por el pintor.

Dado que lo histórico implica tiempo, éste es “visible materialmente en las craqueladuras por envejecimiento que presenta la capa pictórica” (Estrada, 2010: 41). Aunque Philippot ubica esta transformación como pátina, con una carga histórica y estética, el autor no lo considera. Pero subyace la idea ruskiniana, rigeliana y brandiana del tiempo como productor de huellas, en las que se reconoce el pasado

La materia es considerada a partir de los elementos que componen a la pintura, cuyo entendimiento tiene “el propósito de generar una propuesta de intervención correcta para el bien cultural en particular”, en ella se incluyen los materiales de cada estrato, la secuencia técnico pictórica, las formas de la imagen, detalles, sombras y pentimentos[7]. Es evidente que la materia por sí sola no define una propuesta correcta como indica Estrada, pues al desglosar lo que implica en dicha materia se presentan elementos de la imagen. No queda claro si así lo considera de manera consciente.

Para el dictamen inicia con la idea de que “la unidad potencial de un objeto no puede ser comparada a la de la realidad, pues mientras que la del mundo físico es una unidad orgánica o funcional, la de la obra de arte es una unidad figurativa, que habla del todo de la pintura; que le da identidad a la obra a pesar del tiempo y las transformaciones presentes” (Estrada, 2010: 40); ésta es una cita de Cesare Brandi. Entonces la unidad potencial de la obra de Juan Diego Tenante “es una representación pictórica creada para devoción de [el santo], copia de una composición atribuida a Juan Corea” (Estrada, 2010: 40). También se considera parte de su unidad potencial las técnicas y materiales del siglo XVIII, época en la que se creó la obra, que se trata de una construcción pictórica local, derivada de la mano de un pintor no experimentado. Sin embargo, me parece que el uso que se le da al concepto de unidad potencial es erróneo, debido a que lo que aquí se reconoce es su unidad; lo que se encuentra en potencia, es aquello que está fragmentado y puede llegar a reconstituirse como unidad, a partir de procesos de reintegración.



Aunque no pareciera haber un uso sobre el concepto que aborda contenidos y juicios en torno a las instancias brandianas, se encuentra en el texto que “dentro de las obras de arte se denotan diferentes instancias, que se ligan a la obra, basándose en la historia, la estética y la funcionalidad de la pieza” (Estrada, 2010: 40), por lo que pareciera recurrir a lo visto en las clases de Jaime Cama, es decir, como sinónimos de valores o cualidades. Sobre las instancias “derivan varios valores dependiendo del punto de estudio o apreciación del bien cultural. En la pintura se pueden denotar diferentes valores, mismos que se deben tomar en cuenta para su dictamen” (Estrada, 2010: 40). Pareciera entonces

[7] Se trata de modificaciones del propio pintor, ejercidas durante el acto creativo, que pueden observarse a simple vista tras el paso de los años, debido a que las capas superiores pierden grosor y opacidad; la translucidez permite mirar los cambios que quedaron ocultos en un primer momento.

que hacen un tránsito del juicio sobre las instancias, que Brandi propone trabajar de manera dialéctica, a los valores, que parecen ser asignados por el restaurador, a partir de su investigación sobre la obra, su contexto, su historia; en ello entonces hay ecos de Paul Philippot y la reinterpretación de Brandi hecha por Jaime Cama. Como vimos en el capítulo 1 Brandi no considera las instancias como sinónimo de valor, sino como contenedores de cualidades o valores a considerar en el proceso de la toma de decisiones, frente a cada objeto. Como señala Jaime Cama para él instancia es sinónimo de valor, por lo que puede haber una influencia de la interpretación de Cama sobre los textos de Brandi, permeado a los estudiantes a través de las sesiones en aula. Entonces, como se vio en el Capítulo 1, las instancias brandianas posicionan al restaurador frente a dos ámbitos sobre los que hay que analizar las consideraciones y tomar decisiones, mientras que para Cama el uso del término de la instancia como sinónimo de valor, alude a elementos que están contenidos en el objeto, por lo que el restaurador sólo las reconoce.



Definen el valor estético como “la calidad artística de la obra (citan a Brandi 1995: 32), aludiendo a cómo el artista utilizó la materia para generar la imagen; en este caso con características formales de la pintura novohispana; visible en el trazo, la composición y los colores usados. Las aplicaciones técnicas de diferentes calidades pictóricas presentes en esta obra, le dan una particularidad, generando una experiencia estética diferente a la que se tendría al observar obras consagradas de los grandes maestros” (Estrada, 2010: 40). Es decir, reconocen que se trata de una obra artística y que por ello posee un valor estético, que implica el reconocimiento de cualidades visibles en la obra, dejadas ahí por quien produjo la obra, para que un espectador tenga con ello una experiencia estética. Además, ofrece una cita de Cesare Brandi en relación a la unidad orgánico funcional frente a la unidad figurativa.

Dentro de este valor señalan que se debe “definir cuál es la pátina de la obra […] teniendo en consideración que ésta es el cambio propio del envejecimiento de los materiales de la obra, que no afectan o merman las cualidades que componen la imagen; es por ello que la pátina es un juicio crítico del restaurador, quien debe valorar cuáles de estos cambios naturales pueden ser considerados como una pátina” (Estrada, 2010: 44).

Este caso era muy particular y quizá por ello cobra tanta relevancia el análisis de la pátina, dado que la pintura de *San Diego Tenante* no presentaba un barniz de origen, poniéndose entonces en cuestionamiento de ¿dónde está la pátina? Es importante también señalar que la pátina tanto para Brandi como para Philippot posee un componente histórico, en tanto huella del paso del tiempo; por lo que su juicio no sólo debe considerar lo estético y que definen que la pátina nunca debe considerarse como sinónimo de mugre. Este ejercicio de reflexión, sobre obras sin barniz, se desarrollaba en el aula y en las discusiones grupales en el STRPC, para enfatizar que, aunque la pátina no es mugre debe considerarse en los objetos sin barniz, como una transformación natural de los materiales, por su cambio de colorido o tono, sobre todo en la capa más interna que tardó secar décadas y que pudo adquirir de manera fortuita materias ajenas a su materia empleada en la creación. En este caso se reconoció una capa superficial de un material de origen animal, distinto a los barnices tradicionales de resinas naturales. Por lo que su transformación podría asumirse como contenedora de pátina.



También asignan un valor funcional definido por los usos de la pintura, que se relacionan con el culto y con lo ornamental. Al ser apreciada, señalan, su valor recae en lo estético. Parte de su funcionalidad es concebir a la pintura como documento porque implica “toda aquella información que materialmente se puede obtener de la pieza, quedando englobado en ésta todos los demás valores, siendo el objeto parte de la conciencia humana”, aquí citan a Paul Philippot en su texto *Filosofía Criterios y Pautas* (Estrada, 2010: 41). Asimismo, definen que la obra posee un valor tecnológico material por la información contenida en los materiales y la técnica empleada para su creación, en el que se reconoce la presencia de colorantes y hoja de oro para enriquecer la decoración del manto de la Virgen de Guadalupe.

En cuanto a criterios, en el apartado de “Propuesta”, señala que los tratamientos estarán encaminados a recuperar aquellos valores afectados por el deterioro mencionado en el dictamen, respetando la originalidad de la obra, realizando solo los [tratamientos] necesarios, denotando la intervención para evitar caer en falsos históricos o falsos artísticos” (Estrada, 2010: 46). También mencionan que los procesos serán reversibles y tendrán compatibilidad material, eligiendo aquellos que se han probado dentro del STRPC. Sin embargo, se realiza una consolidación que no es un proceso reversible, por obvias

razones. El bastidor fue conservado, colocando una restitución en el travesaño y se colocaron parches en las pérdidas de soporte.

Fig. 10 *Juan Diego Tenante*, antes y después de la intervención (hasta el inicio de la reintegración) (Estrada, 2010: 66-67)

En los procesos de limpieza y reintegración se menciona que se recuperará la imagen y por ende la lectura de la obra, reestableciendo su continuidad formal y permitiendo la interpretación estética, para lo cual emplearán rigattino[8] y veladuras, respetando la abrasión de la capa pictórica.

[8] Se conoce como la construcción de color a partir de la yuxtaposición de líneas de distintos colores, que, por vibración, a la distancia conforman un tono distinto. Es decir, se colocan líneas azules y amarillas, de manera alternada y contigua, para producir un tono verde. Este tipo de acciones de reintegración son enunciadas como sistemas operativos en algunos textos. La idea es producir una zona que pierda la zona que falta de capa pictórica, pero sin perder la evidencia de la misma, denotando así una diferencia clara entre las áreas creadas en un momento pasado por el pintor de la obra, y las áreas intervenidas por el restaurador.

Fig. 11 Manto de la Virgen, parte inferior cerca de la luna. Detalle de reintegración denotable, con rigattino (Estrada, 2010: 84)

En este caso vemos un uso de la teoría de Restauración brandiana, a través de la interpretación de Jaime Cama. Pareciera al leer el Informe de Estrada, que no quisiera emplearse sólo la perspectiva propuesta por Brandi, sin embargo, a lo largo del texto recae constantemente en ideas propuestas no sólo por él sino también por Philippot. Asimismo, es indispensable señalar que la aproximación al objeto a partir de sus valores, fue impulsado tras la tesis de licenciatura de Elsa Arroyo *Pintura novohispana. Conservación y restauración en el INAH: 1961-2004*, publicado hasta 2008, pero puesto en circulación al interior del STRPC desde el 2005, aunque es un término que estaba en uso desde antes. Aunque en su momento parecía una propuesta novedosa, existía ya la publicación de Getty Conservation Institute, llamada *Historical and Philosophical Issues in The Conservation of Cultural Heritage*, publicada en 1996, y circulando en el STRPC después de 1997, en la que se hace referencia a la axiología propuesta por Alois Riegl desde principios del siglo XX. Cabe señalar que como veremos más adelante los valores, siempre fueron considerados en el STRPC para determinar cualidades de las pinturas, por lo que su presencia, aunque poco definida, estará presente en muchísimos informes de trabajo.



| Conceptos usados | Observaciones |
|---|---|
| Reconocimiento de una imbricación entre el valor histórico y estético | En lo histórico se reconoce la forma y composición (vinculada a lo estético o artístico) asociada a un tiempo y espacio de creación.<br>Al haber espacio se asocia al contexto, que es medio físico y geográfico, relacionado con la sociedad, tanto local como académica (asumo que nosotros y los investigadores).<br>Ese lugar y tiempo de creación hace a la pintura irrepetible. |

| | |
|---|---|
| | Se vincula también a lo simbólico y los significados pasados y presentes. |
| Valor estético | Tiene que ver con la forma, la composición, y por ello con la calidad artística, desarrollada a partir de una materia y técnica específicas. |
| Valor funcional | Tiene que ver con usos de la pintura, que se relacionan con el culto y con lo ornamental y como documento. |
| Valor tecnológico material | Relacionada con el momento creativo, y con las intervenciones que se le realizaron antes de la actual. Los alcances de esa tradición, así como la falta de escuela. Presencia de colorantes y hoja de oro. |
| La imagen está afectada | Por capa blanquecida en la superficie y la presencia de lagunas.<br>Es una pintura sin barniz por lo que se pone en cuestionamiento la presencia de una pátina. |
| Respeto al original | En ello está considerado:<br>• Tratamientos necesarios<br>• Procesos reversibles, compatibles<br>• Uso de materiales probados por el STRPC<br>• Consideración a la pátina<br>• Valoración sobre los agregados pictóricos<br>• Denotación de las intervenciones de reintegración |



Uso *a posteriori* de la intervención de la teoría de Restauración: Informe sobre la pintura San Bartolomé, de Ingrid Jiménez Cosme, Septiembre –julio 2004-2005.

La pintura en cuestión llegó al STRPC a partir de que se estuvo trabajando en la comunidad cercana de Pinos, en Zacatecas desde el año 2000. El presbítero de ahí hizo las gestiones para poner en contacto a Noria de Ángeles y con la ENCRyM, y se hiciera un dictamen de las pinturas de dicha comunidad.

A raíz de ello se decidió restaurar algunas de sus pinturas entre las que se encontraba la representación pictórica de *San Bartolomé*, obra anónima del siglo XVIII, perteneciente a la Parroquia de la comunidad de Noria de Ángeles en Zacatecas. Dicha

edificación fue realizada en el siglo XIX, aunque se sabe que hubo una primera iglesia, en 1719, por lo que esta pintura debió pertenecer a ésta. Aunque por su buena calidad pictórica, Jiménez sugiere que su factura pudo realizarse en el centro del país y luego trasladarse a Noria de Ángeles, por encargo. Se trata de una pieza que forma parte de una serie, por lo que Jiménez menciona que se propone que al ser ésta la primera pieza que se interviene[9], los tratamientos marquen pauta para tomar decisiones en el *Apostolado*, de tal manera que se hagan procesos compatibles, aunque quizá se refería a definir el nivel al que se llevaría la intervención, de la serie una unidad visual.

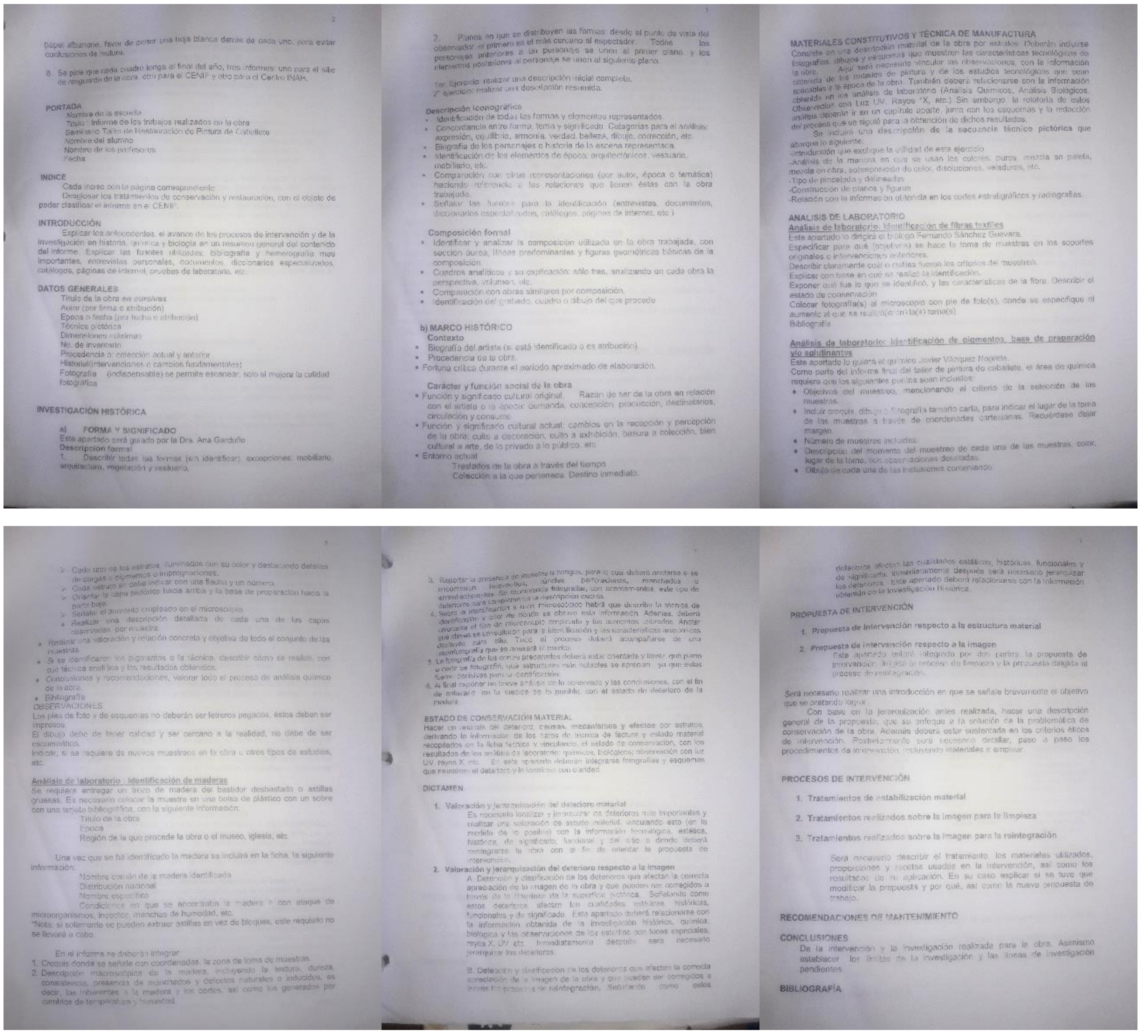
Fig. 12 San Bartolomé antes y después de la Restauración (Jiménez, 2005)

Jiménez escribe un capítulo que denomina marco histórico, conforme al modelo de informe establecido por el propio STRPC, en él sugiere la recuperación de información sobre el contexto histórico, físico y cultural del sitio, así como de la comunidad, lo que le



[9] Sin embargo, en las fotografías de antes de proceso, Fig. 12 *infra*, es posible reconocer una intervención anterior en una rotura del textil y la sustitución del elemento central del bastidor, conocido como travesaño.

permitirá comprender a la pintura como “un producto cultual de un entorno específico, cuyas implicaciones dan lugar a un escenario estético, histórico y religioso” (Jiménez, 2005: 28).



papel albanene, favor de poner una hoja blanca detrás de cada uno, para evitar confusiones de lectura.

8. Se pide que cada cuadro tenga al final del año, tres informes: uno para el sitio de resguardo de la obra, otro para el CENIF y otro para el Centro INAH.

PORTADA
Nombre de la escuela
Título : Informe de los trabajos realizados en la obra
Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete
Nombre del alumno
Nombre de los profesores
Fecha

INDICE
Cada índice con la página correspondiente
Desglosar los tratamientos de conservación y restauración, con el objeto de poder clasificar el informe en el CENIF.

INTRODUCCIÓN
Explicar los antecedentes, el avance de los procesos de intervención y de la investigación en historia, química y biología en un resumen general del contenido del informe. Explicar las fuentes utilizadas: bibliografía y hemerografía mas importantes, entrevistas personales, documentos, diccionarios especializados, catálogos, páginas de internet, pruebas de laboratorio, etc.

DATOS GENERALES
Titulo de la obra *en cursivas*
Autor (por firma o atribución)
Epoca o fecha (por fecha o atribución)
Técnica pictórica
Dimensiones máximas
No. de inventario
Procedencia o: colección actual y anterior
Historial(intervenciones o cambios fundamentales)
Fotografía (indispensable) se permite escanear, solo si mejora la calidad fotográfica

INVESTIGACIÓN HISTÓRICA

a) FORMA Y SIGNIFICADO
Este apartado será guiado por la Dra. Ana Garduño
Descripción formal
1. Describir todas las formas (sin identificar), excepciones: mobiliario, arquitectura, vegetación y vestuario.

2. Planos en que se distribuyen las formas: desde el punto de vista del observador el primero es el más cercano al espectador. Todos los personajes anteriores a un personaje se unen al primer plano, y los elementos posteriores al personaje se unen al siguiente plano.

1er. Ejercicio: realizar una descripción inicial completa.
2° ejercicio: realizar una descripción resumida.

Descripción iconográfica
- Identificación de todas las formas y elementos representados.
- Concordancia entre forma, tema y significado. Categorías para el análisis: expresión, equilibrio, armonía, verdad, belleza, dibujo, corrección, etc.
- Biografía de los personajes o historia de la escena representada.
- Identificación de los elementos de época: arquitectónicos, vestuario, mobiliario, etc.
- Comparación con otras representaciones (por autor, época o temática) haciendo referencia a las relaciones que tienen éstas con la obra trabajada.
- Señalar las fuentes para la identificación (entrevistas, documentos, diccionarios especializados, catálogos, páginas de internet, etc.)

Composición formal
- Identificar y analizar la composición utilizada en la obra trabajada, con sección áurea, líneas predominantes y figuras geométricas básicas de la composición.
- Cuadros analíticos y su explicación: sólo tres, analizando en cada obra la perspectiva, volumen, etc.
- Comparación con obras similares por composición.
- Identificación del grabado, cuadro o dibujo del que procede

b) MARCO HISTÓRICO
Contexto
- Biografía del artista (si está identificado o es atribución)
- Procedencia de la obra.
- Fortuna crítica durante el periodo aproximado de elaboración.

Carácter y función social de la obra
- Función y significado cultural original. Razón de ser de la obra en relación con el artista o la época: demanda, concepción, producción, destinatarios, circulación y consumo
- Función y significado cultural actual: cambios en la recepción y percepción de la obra: culto a decoración, culto a exhibición, basura a colección, bien cultural a arte, de lo privado a lo público, etc
- Entorno actual
Traslados de la obra a través del tiempo
Colección a la que pertenece. Destino inmediato.

MATERIALES CONSTITUTIVOS Y TÉCNICA DE MANUFACTURA
Consiste en una descripción material de la obra por estratos. Deberán incluirse fotografías, dibujos y esquemas que muestren las características tecnológicas de la obra. Aquí será necesario vincular las observaciones, con la información obtenida de los tratados de pintura y de los estudios tecnológicos que sean aplicables a la época de la obra. También deberá relacionarse con la información obtenida en los análisis de laboratorio (Análisis Químicos, Análisis Biológicos, Observación con Luz UV, Rayos "X, etc.) Sin embargo, la relatoría de estos análisis deberán ir en un capítulo aparte, junto con los esquemas y la redacción del proceso que se siguió para la obtención de dichos resultados.
Se incluirá una descripción de la secuencia técnico pictórica que abarque lo siguiente:
-Introducción que explique la utilidad de este ejercicio
-Análisis de la manera en que se usan los colores: puros, mezcla en paleta, mezcla en obra, sobreposición de color, disoluciones, veladuras, etc.
-Tipo de pincelada y delineados
-Construcción de planos y figuras
-Relación con la información obtenida en los cortes estratigráficos y radiografías.

ANALISIS DE LABORATORIO
Análisis de laboratorio: Identificación de fibras textiles
Este apartado lo dirigirá el biólogo Fernando Sánchez Guevara.
Especificar para qué (objetivos) se hace la toma de muestras en los soportes originales o intervenciones anteriores.
Describir claramente cuál o cuáles fueron los criterios del muestreo.
Explicar con base en qué se realizó la identificación.
Exponer qué fue lo que se identificó, y las características de la fibra. Describir el estado de conservación
Colocar fotografía(s) al microscopio con pie de foto(s), donde se especifique el aumento al que se realizó(aron) la(s) toma(s)
Bibliografía

Análisis de laboratorio: Identificación de pigmentos, base de preparación y/o aglutinantes
Este apartado lo guiará el químico Javier Vázquez Negrete.
Como parte del informe final del taller de pintura de caballete, el área de química requiere que los siguientes puntos sean incluidos:
- Objetivos del muestreo, mencionando el criterio de la selección de las muestras.
- Incluir croquis, dibujo o fotografía tamaño carta, para indicar el lugar de la toma de las muestras a través de coordenadas cartesianas. Recuérdese dejar margen.
- Número de muestras incluidas.
- Descripción del momento del muestreo de cada una de las muestras, color, lugar de la toma, con observaciones detalladas.
- Dibujo de cada una de las inclusiones conservando

- Cada uno de los estratos, iluminados con su color y destacando detalles de cargas o pigmentos o impregnaciones.
- Cada estrato se debe indicar con una flecha y un número.
- Orientar la capa pictórica hacia arriba y la base de preparación hacia la parte baja.
- Señalar el aumento empleado en el microscopio.
- Realizar una descripción detallada de cada una de las capas observadas por muestra.
- Realizar una valoración y relación concreta y objetiva de todo el conjunto de las muestras.
- Si se identificaron los pigmentos o la técnica, describir cómo se realizó, con qué técnica analítica y los resultados obtenidos.
- Conclusiones y recomendaciones, valorar todo el proceso de análisis químico de la obra.
- Bibliografía

OBSERVACIONES
Los pies de foto y de esquemas no deberán ser letreros pegados, éstos deben ser impresos.
El dibujo debe de tener calidad y ser cercano a la realidad, no debe de ser esquemático.
Indicar, si se requiere de nuevos muestreos en la obra u otros tipos de estudios, etc.

Análisis de laboratorio : Identificación de maderas
Se requiere entregar un trozo de madera del bastidor desbastado o astillas gruesas. Es necesario colocar la muestra en una bolsa de plástico con un sobre con una tarjeta bibliográfica, con la siguiente información:
Título de la obra
Época
Región de la que procede la obra o el museo, iglesia, etc.

Una vez que se ha identificado la madera se incluirá en la ficha, la siguiente información:
Nombre común de la madera identificada
Distribución nacional
Nombre específico
Condiciones en que se encontraba la madera = con ataque de microorganismos, insectos, manchas de humedad, etc.
*Nota: si solamente se pueden extraer astillas en vez de bloques, este requisito no se llevará a cabo.

En el informe se deberán integrar:
1. Croquis donde se señale con coordenadas, la zona de toma de muestras.
2. Descripción macroscópica de la madera, incluyendo la textura, dureza, consistencia, presencia de manchados y defectos naturales o inducidos, es decir, los inherentes a la madera y los cortes, así como los generados por cambios de temperatura y humedad.

3. Reportar la presencia de insectos u hongos, para lo cual deberá anotarse si se encontraron [illegible] orificios, perforaciones, manchados o [illegible]. Se recomienda fotografiar, con acercamientos, este tipo de deterioros para complementar la descripción escrita.
4. Sobre la identificación a nivel microscópico habrá que describir la técnica de identificación y citar de dónde se obtuvo esta información. Además, deberá anotarse el tipo de microscopio empleado y los aumentos utilizados. Anotar qué claves se consultaron para la identificación y las características anatómicas [illegible] para ello. Todo el proceso deberá acompañarse de una [illegible] que se anexará al escrito.
5. La fotografía de los cortes preparados deberá estar orientada y llevar qué plano o corte se fotografió, qué estructuras más notables se aprecian, ya que éstas fueron decisivas para la identificación.
6. Al final exponer un breve análisis de lo observado y las conclusiones, con el fin de enlazarlo, en la medida de lo posible, con el estado de deterioro de la madera.

ESTADO DE CONSERVACIÓN MATERIAL
Hacer un análisis del deterioro, causas, mecanismos y efectos por estratos, derivando la información de los datos de técnica de factura y estado material recopilados en la ficha técnica y vinculando, el estado de conservación, con los resultados de los análisis de laboratorio: químicos, biológicos; observación con luz UV, rayos X, etc. En este apartado deberán integrarse fotografías y esquemas que muestren el deterioro y lo localicen con claridad.

DICTAMEN

1. Valoración y jerarquización del deterioro material
Es necesario localizar y jerarquizar los deterioros más importantes y realizar una valoración de estado material, vinculando esto (en la medida de lo posible) con la información tecnológica, estética, histórica, de significado, funcional y del sitio a donde deberá reintegrarse la obra con el fin de orientar la propuesta de intervención.
2. Valoración y jerarquización del deterioro respecto a la imagen
A. Detección y clasificación de los deterioros que afectan la correcta apreciación de la imagen de la obra y que pueden ser corregidos a través de la limpieza de la superficie pictórica. Señalando como estos deterioros afectan las cualidades estéticas, históricas, funcionales y de significado. Este apartado deberá relacionarse con la información obtenida de la investigación histórica, química, biológica y las observaciones de los estudios con luces especiales, rayos X, UV etc. Inmediatamente después será necesario jerarquizar los deterioros.

B. Detección y clasificación de los deterioros que afectan la correcta apreciación de la imagen de la obra y que pueden ser corregidos a través los procesos de reintegración. Señalando como estos

deterioros afectan las cualidades estéticas, históricas, funcionales y de significado. Inmediatamente después será necesario jerarquizar los deterioros. Este apartado deberá relacionarse con la información obtenida en la investigación Histórica.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

1. Propuesta de intervención respecto a la estructura material

2. Propuesta de intervención respecto a la imagen
Este apartado estará integrado por dos partes: la propuesta de intervención dirigida al proceso de limpieza y la propuesta dirigida al proceso de reintegración.

Será necesario realizar una introducción en que se señale brevemente el objetivo que se pretende lograr.
Con base en la jerarquización antes realizada, hacer una descripción general de la propuesta, que se enfoque a la solución de la problemática de conservación de la obra. Además deberá estar sustentada en los criterios éticos de intervención. Posteriormente será necesario detallar, paso a paso los procedimientos de intervención, incluyendo materiales a emplear.

PROCESOS DE INTERVENCIÓN

1. Tratamientos de estabilización material

2. Tratamientos realizados sobre la imagen para la limpieza

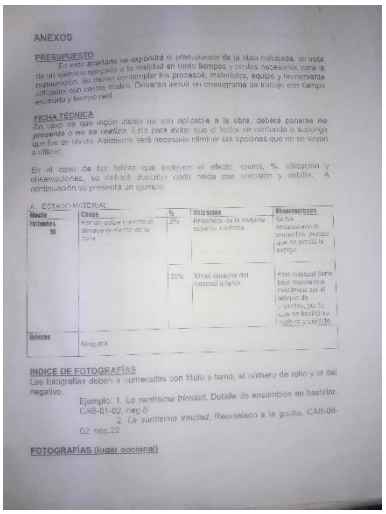
3. Tratamientos realizados sobre la imagen para la reintegración

Será necesario describir el tratamiento, los materiales utilizados, proporciones y recetas usadas en la intervención, así como los resultados de su aplicación. En su caso explicar si se tuvo que modificar la propuesta y por qué, así como la nueva propuesta de trabajo.

RECOMENDACIONES DE MANTENIMIENTO

CONCLUSIONES
De la intervención y la investigación realizada para la obra. Asimismo establecer los límites de la investigación y las líneas de investigación pendientes.

BIBLIOGRAFÍA



ANEXOS

PRESUPUESTO

FICHA TÉCNICA

A. ESTADO MATERIAL

| Rincón | Causa | % | Ubicación | Observaciones |
|---|---|---|---|---|
| Fotografía 1 | Por un golpe o movimiento similares en la zona | 12% | Ensamble de la esquina superior izquierda | Se ha desajustado el encuentro, puesto que se perdió la grapa. |
| | | 20% | Mitad derecha del cabezal inferior | Este material tiene bajo resistencia mecánica por el ataque de insectos, por lo que se facilitó su ruptura y caída. |
| Gráficas | Ninguna | | | |

INDICE DE FOTOGRAFÍAS

Las fotografías deben ir numeradas con título y tema, el número de rollo y el del negativo.

Ejemplo: 1. *La santísima trinidad*, Detalle de ensambles en bastidor, CAB-01-02, neg.8

2. *La santísima trinidad*, Repintado a la gouche, CAB-09-02, neg.22

FOTOGRAFÍAS (lugar opcional)

Fig. 13 Formato de Informe STRPC ENCRyM INAH, en circulación en el año 2005. Documento inédito



Recupera de la teoría brandiana las historicidades: creación como pintura “ubicada en Zacatecas en el siglo XVIII, dentro de un poblado minero de la misma época…” con un objetivo litúrgico, donde “la actividad política de la Iglesia […] actuaba incluso sobre los movimientos económicos del territorio” (Jiménez, 2005: 28). Es interesante que ella señale, porque no era frecuente que se realizara, que visitó el sitio, constatando que la zona posé un yacimiento minero importante que no ha impactado en el desarrollo económico local.

A este capítulo agrega un apartado de “fortuna crítica durante el periodo aproximado de elaboración”, una propuesta de la doctora Ana Garduño[10], para apoyar la investigación histórica de las pinturas del STRPC; esta proyección histórica era muy enriquecedora y otras veces, como en el caso del Apostolado, poco productiva porque las variaciones compositivas, de formato y formales son enormes en cada serie, en cada época y en la producción de cada autor. Por último se escribió un apartado sobre el carácter y función

[10] Ana Garduño es historiadora y fue profesora del STRPC de 1997 a 2009. Desde el primer año fue haciendo propuestas para mejorar la calidad de la investigación histórica que se realizaba para cada pintura. Propuso el empleo de una parte del método de Erwin Panofsky para la descripción formal de las pinturas a restaurar, el cotejo de la representación pictórica con grabados y pinturas de la época o anteriores, para el análisis de la forma y la composición. Y la idea de tratar de reconocer la fortuna crítica de la representación pictórica, entorno al momento de creación, es decir, definir si se trataba de una representación atípica en composición y tema, o bien, si había cundido en el mercado de producción.

social[11] de la pintura a restaurar, en el cual se hacían inferencias sobre el uso de la pintura o serie a partir de las investigaciones históricas que analizaban el momento cercano a la creación de la o las pinturas, esto debido a que en la mayoría de los casos es imposible contar con documentos de archivo sobre la creación de las piezas, e incluso porque no hay suficiente tiempo para que se realice una investigación de tales magnitudes. De esta manera se mencionan generalidades en torno a la Iglesia, a los patronazgos y a la organización gremial.

En cuanto a la "función y significado cultural actual", la autora menciona que se trata de objetos cuya función inicial se ha transformado, de lo litúrgico y de enseñanza religiosa a conformar un repertorio artístico de una comunidad (Jiménez, 2005: 42). La serie fue removida de la parroquia y fue ubicada en la casa parroquial, lo cual fue corroborado durante su visita al sitio, cuando también supo que se pensaba hacer un "museo regional" [de sitio] con las pinturas del siglo XVII y XIX que no pueden ser colgadas en los muros de la parroquia de Noria de Ángeles (Jiménez, 2005: 45). No se entiende por qué razón no se puede hacer esa reinserción.



Por otro lado, la autora incorpora los estudios científicos como los análisis de cortes estratigráficos, análisis de fibras e identificación de materiales pictóricos, al capitulado del informe, es decir, dejan de estar en anexos al informe, que provocaba una desvinculación tácita de la información registrada, y lo peor es que también en el proceso de aprendizaje, dado que la información científica producida se veía como un accesorio, en vez de que los resultados dieran sustento a las decisiones a tomarse en materia de Restauración.

En el informe de Jiménez está presente la secuencia técnico pictórica como parte de la materialidad de la obra, que como veremos en el Capítulo 3, fue una propuesta desarrollada por las profesoras Liliana Giorguli y Gisela García para comprender de manera más profunda la construcción pictórica empleada por el autor o autores en las pinturas. Con ello se buscaba dotar de una herramienta útil como metodología de análisis de la imagen, a los restauradores en formación, para comprender el objeto antes de rebajar el barniz y

[11] Veremos que se trata de una propuesta desarrollada para el STRPC desde 1990.

para reconformar pictóricamente los problemas de interrupción por lagunas en la imagen. fue propuesto.

En el texto, Jiménez se señala que derivado de un problema en el bastidor existe un pliegue en el soporte textil que altera la bidimensionalidad de la obra, por lo que se afectan “los valores científicos y estéticos de la obra” (Jiménez, 2005: 109); aquí parece sobreestimado el valor que se afecta en función de una arruga, ni de un problema de ataque biológico de insectos en el bastidor, ninguno de los dos problemas afecta el valor científico que pudiera considerarse para esta pintura. Aquí aparece otra situación y es que para este momento los valores eran asignados por el restaurador que trabaja la pintura, en parte por sugerencia del docente del STRPC; es decir, no se reconocen los valores asignados por la comunidad que la resguarda o usa.

Un parche colocado en una rotura, dice que afecta la unidad de la obra; aunque la autora sugiere que es muy evidente por el anverso (Jiménez, 2005: 111), en las fotografías no se aprecia, lo cual hace parecer una valoración forzada. Preocupa que además no defina qué implican los valores científicos y estéticos.

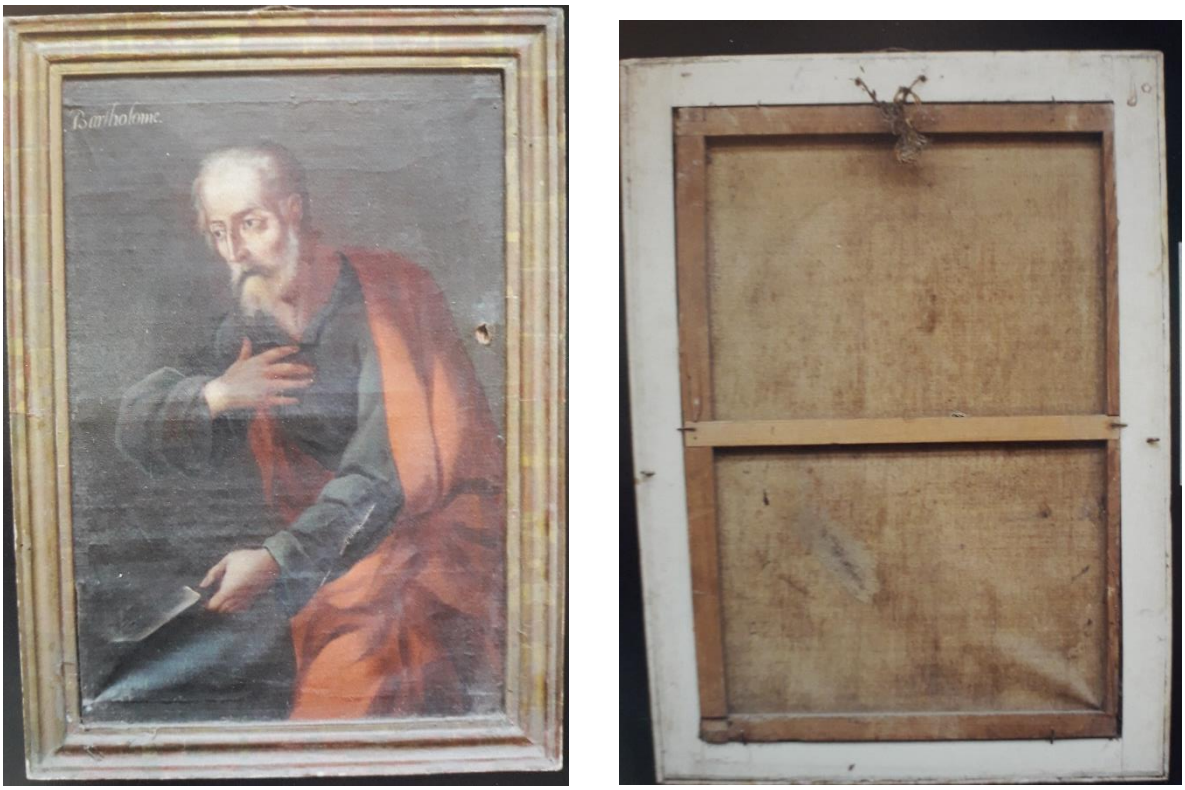





Fig. 14 *San Bartolomé* antes de proceso, anverso y reverso. Es posible ver una arruga provocada por el tensado de la tela al bastidor, de origen y la intervención de una rotura sobre el brazo del personaje (Fotos de Jiménez, 2005)

En su capítulo de Propuesta señala que se realizaron tres dictámenes y tres propuestas, no se entiende para qué, porque no existe argumentación al respecto; podría esto sugerir la ampliación de rutas de intervención, lo cual sería un acierto y un avance, debido a que en algunos momentos en la historia del STRPC, entre las décadas de 1980 y 1990, sólo existía una manera de intervenir la pintura de caballete, en función de su conservación a futuro, a través de un re entelado a la cera resina, aunque no se necesitara; pero esto sólo es mi intuición o quizá un eco en la memoria.

Jiménez continúa explicando que se "justificará la intervención a través de un discurso teórico y ético que delimitan las acciones de restauración sobre el bien cultural y que se ajustan a cada instancia material y visual, con el fin de preservar al objeto en su instancia tangible e intangible…" (Jiménez, 2005: 120). En la cita anterior vemos que se recurre al concepto de instancia, como sinónimo de cualidades o quizá de valores, por lo

que asumo que es una idea de Jaime Cama y a lo tangible e intangible como sinónimos de estructura e imagen, que no son aproximaciones brandiana sino propuesta puesta en circulación por Cama con los estudiantes. Se alude a una justificación, que haría que desentrañar si fue a priori o a posteriori de la intervención; no se hace mención a un sustento crítico de la misma.

Se buscará, según la autora del informe, que haya cumplimiento de los criterios éticos: respeto al original, retratabilidad de los procesos, denotación de la intervención, uso de materiales compatibles y estables y reversibilidad de los procesos, así como documentación de todos los procesos. Vale la pena comentar que no todos los criterios que enuncia lo son, como sería el caso del respeto al original. De ahí que, aunque la autora del Informe recurre a los conceptos de respeto al original y de la unidad ideal, decide eliminar el bastidor para corregir la arruga de la esquina inferior derecha, lo cual no alude a ninguno de los dos preceptos.



Agrega que se buscará rescatar la unidad ideal, a través de la comprensión de la unidad potencial, concepto que no es definido, pero que puede estar derivado del planteamiento del círculo vicioso de interpretación hermenéutica de Philippot. Sin embargo, el cuadro no estaba fragmentado, por lo tanto, se puede haber aludido a su unidad, mermada por algunos deterioros, pero no a la unidad potencial. Aquí recuerdo que la profesora Elsa Arroyo, entonces adjunta del STRPC, formuló para el ejercicio de propuesta de intervención que hacían los estudiantes, que se definiera primero la unidad potencial de las pinturas como marco conceptual para establecer los daños, alteraciones y transformaciones de las pinturas y definir los procesos de intervención. De tal suerte que quizá en muchos de los informes de esta generación, se aluda a la unidad potencial, como sinónimo de unidad. Desafortunadamente no recuerdo si se analizó con los estudiantes tales definiciones, pero por lo expuesto por Jiménez es claro que no.

En la imagen, continua Jiménez, “se buscará respetar los planos visuales [de la composición], asumiendo que [la limpieza es] un proceso irreversible y por ello muy delicado, sobre todo en el caso de las veladuras que estén presentes en la imagen” (Jiménez, 2005: 124). Por ello plantea un adelgazamiento de barniz. No se busca reestablecer el estado original de los materiales, ya que los aglutinantes han sufrido “y

seguirán sufriendo transformaciones naturales con el paso del tiempo", por lo que se busca "revelar el estado actual de los materiales, que queda oculto con el efecto amarillento del barniz" (Jiménez, 2005: 124). El estado actual de los materiales es el estar transformados por causa, en este caso, de la presencia de un barniz oxidado, así que es difícil comprender cómo entonces se revelarían con un proceso de Restauración. De nuevo parece querer emplear los conceptos teóricos, pero sin reflexión y sin sentido claro.

En cuanto a la reintegración, señala que no todos los efectos de irrupción en la imagen son susceptibles de ser reintegrados, porque no afectan la lectura de la obra [planteamiento que hace Paul Philippot]. Por lo que se reintegrarán sólo aquellos que desvirtúan el discurso estético, a partir de denotar la intervención. El concepto que emplea como "discurso estético" no se define y parece un problema conceptual; la reintegración puede mejorar la apreciación del objeto, o la experiencia estética que se tiene con él, pero no debería cambiar ni mejorar el discurso de la pintura.



Posteriormente explica que las lagunas se encuentran en áreas de fácil interpretación, porque se comprende con certeza el discurso estético y artístico que falta en esas zonas. Existe una letra mutilada, del nombre del santo, y la autora sugiere reponerla con respecto a las letras y terminaciones de otras letras que se analicen, debido a que este cuadro forma parte de una serie (Jiménez, 2005: 127). Esto es relevante, porque siempre se ha privilegiado la conservación de las huellas caligráficas intactas, dado que se considera que pueden ser relevantes para otros estudios, recuperar las áreas perdidas en la caligrafía, no ha sido una tendencia del STRPC. Cabe destacar que en la fotografía de fin de proceso la inscripción está completa por lo que asumo que sí ejecutó la propuesta, contraria al respeto al original e incluso a la unidad visual, porque nunca dudó que se tratara de San Bartolo, lo que indica que los faltantes no eran significativos ni impedían la interpretación. De ahí que se vuelva una intervención contraria a los preceptos brandianos, cayendo en una falsificación histórica sin sentido; sin embargo, debo señalar que es casi un hecho que nunca se habló en las clases de los principios de la Gestalt que usó Brandi, para proponer tratamientos de reintegración; en este caso el principio de cierre habría ayudado a argumentar de manera correcta la no intervención de las lagunas en la caligrafía de San Bartolo.

Por otra parte, Jiménez señala que la denotación deberá ser imperceptible a una "distancia estándar de observación" (Jiménez, 2005: 129), pero la distancia debe estar en función del tamaño de la obra, a mayor tamaño mayor distancia de observación, por ejemplo, entonces es imposible que sea una distancia estándar. De nuevo aparece una comprensión errada sobre la forma en la que se aplican los conceptos a la intervención de Restauración.

Se observan en el texto dos cosas, una intención por justificar *a posteriori* de las acciones prácticas a desarrollarse, con base en la teoría de Restauración planteada por Brandi e ideas de Philippot, sin embargo, la interpretación de los conceptos es fallida**;** y lo segundo es una falta de argumentación de sus ideas. Dado que el muestreo fue al azar, no podría haber sabido si este informe era el más adecuado. Cabe aquí reflexionar, que si se resguardó en el Biblioteca y Centro de documentación (ByCD) de la ENCRyM es porque los docentes reconocieron en él cualidades y cierta calidad. Lo segundo, es que quizá la mayoría de los informes sean similares a éste.



Como veremos a continuación en los temas sobre criterios de intervención de los programas del STRPC se proponen, además de Brandi, Philippot y Cama, al menos tres textos distintos: Carlos Chanfón y Umberto Baldini, con perspectivas cercanas en algunas cosas a Brandi, pero muy lejanos en otros tópicos, así como el libro de *Historical and Philosophical Issues* como un referente, debido a la compilación de diversos autores, que abordan la conservación y la restauración desde la reflexión filosófica. No obstante, podríamos decir que gana la tradición conceptual, pero en la mayoría de los casos mal aplicada al caso de estudio.

| Conceptos usados | Observaciones |
|---|---|
| Uso del marco histórico derivado de la propuesta formato de informe | Implica el contexto histórico, físico, cultural, del sitio y la comunidad. Se habla de un primer momento aludiendo a lo original. |
| Uso del concepto de historicidades | Como se menciona se alude a la primera historicidad, como la original, donde la pintura tenía una función litúrgica y de enseñanza. |
| Producto cultural | La pintura es un producto cultural, asumo que, por haber sido producida por el hombre, pero no lo define.<br>Lo vincula en parte a su carácter estético, histórico y religioso. |

| | |
|---|---|
| Se habla de la fortuna crítica de la pintura | Se entiende como la proyección histórica que tuvo la imagen representada. |
| En tanto el carácter y la función social | Se alude a la significación cultural que en su origen (pero se olvida de que es parte de su primera historicidad) fue litúrgico y de enseñanza. Se menciona que la función se ha transformado y que actualmente está en la casa cural, pero no se define cuál es en ese contexto su función. |
| El deterioro lo divide en: | • Material, que altera la unidad potencial actual por la presencia de una arruga y ataque de insectos xilófagos en el bastidor. Sin embargo, la unidad potencial hace alusión a la unidad fragmentada. Por ello supongo que emplea el concepto erróneamente, a partir de la propuesta del STRPC.<br>• Estructural en donde menciona la presencia de un bastidor no original, más pequeño que la pintura, que conlleva el doblez de parte de la inscripción que da nombre al apóstol (no ve que ello tiene implicaciones visuales). También se habla de una perforación por la presencia de un casquillo de bala en, que es un agregado histórico, que afecta levemente lo estético, provocando una discontinuidad en la imagen. El bastidor donde se aloja la bala se elimina, perdiéndose la huella documental de un levantamiento en armas, que ella misma sitúa en torno a 1812 en la comunidad. Y en la fotografía de fin de proceso se pierde la evidencia también en la capa pictórica.<br>• Deterioro visual que se trabaja a partir de la limpieza y la reintegración. Se menciona intervenciones pictóricas una reciente y otra antigua, pero no se analizan, por lo que no puede hacerse una idea de la pertinencia de conservarlas. Y de nuevo, aunque ahora atinadamente, se habla de la unidad potencial, pero se alude a que la pintura pertenece a un apostolado, por lo que en realidad debería haber hablado sobre la unidad. |
| Criterios en general | Respeto al original (me parece que no es un criterio sino un lineamiento, pero es muy probable que aún no se explicitara como tal)<br>Retratabilidad de los procesos<br>Denotación de la intervención |

| | |
|---|---|
| | Uso de materiales compatibles y estables Reversibilidad de los procesos (muchos sino es que la mayoría de los procesos no son reversibles, pero pueden ser retratables; de nuevo quizá era una reflexión que no llegaba todavía)<br>Documentación |
| Respeto al original y de la unidad ideal, | Eliminar el bastidor para corregir la arruga de la esquina inferior derecha, no alude a ninguno de los dos preceptos.<br>Rehacer parte de las caligrafías perdidas parece contrario al respeto al original, un exceso a la configuración de la unidad ideal y una propuesta tendiente a la falsificación histórica. |
| Revelar el estado actual de los materiales oculto con el efecto amarillento del barniz. | El estado actual de los materiales es el estar transformados por causa de la presencia de un barniz oxidado, así que es difícil comprender cómo se revelarían con un proceso de Restauración. |
| Conceptos teóricos usados sin reflexión y sin sentido claro. | Rellenar un formato de informe no siempre dio buenos resultados, pues los estudiantes se concentraban en llenar y no en reflexionar. |



Programa del STRPC, 2000

Este programa de materia del año 2000, no parece haber tenido modificaciones sustantivas al menos hasta el 2003. En el contenido es posible identificar partes sustantivas de la concepción teórica de la Restauración de pintura de caballete, tales como conceptos y criterios.

Entre los conceptos a emplear se alude a las instancias propuestas por Jaime Cama y es interesante que no exista ningún texto de él en la bibliografía, lo que lleva a pensar en el uso de la teoría a partir de la trasmisión verbal, en el aula y en el seminario taller. Los criterios por su parte son considerados como una deontología, sin llamarla así, pero se describen como “criterios éticos y su aplicación en la intervención”; lo que se describe ahí es un grupo de conceptos teóricos derivados de la teoría crítica en su mayoría, pero que no recuerdo que se explicaran como tal y que se repiten de manera constante en los informes de los estudiantes, el respeto al original, la mínima intervención, reversibilidad de materiales y procesos, situación en extremo complicada de cumplir dado que muchos procesos de restauración son irreversibles, o bien, la denotación de intervenciones que se aplican y la

pátina, que quizá es la única consideración que se llevaba varias horas de discusión en clase, dado que es un concepto crítico que se aplica como regulador de los niveles de limpieza del barniz.

A continuación, se enuncian criterios para la elección de materiales, que en realidad son características físico-químicas que se asume deben estar en ellos, dado que se quedarán junto con la pintura que se restaura, de ahí que se busque que sean estables, compatibles, reversibles y que la elección de los materiales sea en función de las condiciones medio-ambientales del sitio al que regresarán, tras su restauración.

Llama la atención la presencia de un tema sobre dictamen, en el que se realizaba una jerarquización de los deterioros identificados, en función de la afectación a su la estabilidad estructural y posteriormente en la imagen, en donde se ubicaban aquellos tratamientos de limpieza y de reintegración. Vale la pena señalar que es esta la forma en que se trata en el informe que acabamos de analizar, lo que implica que parece haber cobrado relevancia hasta el año 2005. Lo mismo sucede con el tema VI. Dictamen, que en los informes del año 2004 no existe, pero sí en los del 2005, como vimos en el informe de Jiménez, en donde se busca que el estudiante jerarquice el deterioro en función de aquello que es más relevante y lo vincule con los valores afectado. A continuación, se transcribe el apartado al que hago referencia:



**Tema V. Criterios de intervención**
Objetivos que el alumno analice y discuta conceptos ya estudiados, con un enfoque específico hacia la restauración de pintura de caballete
Técnicas didácticas, exposición frente a grupo. Discusión frente a grupo de las distintas propuestas de tratamientos. Discusión de lecturas.
Temario
A. Conceptos de teoría de Restauración aplicados a pintura de caballete
1. La funcionalidad, historicidad y estética de la obra
2. Los criterios éticos y su aplicación en la intervención de restauración de pinturas de caballete
a. Respeto al original
b. Mínima intervención
c. Reversibilidad de materiales y procesos
d. Denotación de intervenciones
e. Pátina
B. Criterios para la elección de los materiales empleados en las intervenciones
1. Estabilidad
2. Compatibilidad

3. Reversibilidad
4. Composición y comportamiento de los materiales empleados en la intervención, de acuerdo con el lugar de origen de las obras. (p.12)

Bibliografía

Baldini, Umberto Teoría de la Restauración, Italia, Nerea/Nardini, vol. I, 1997
Brandi 1988
Chanfón Olmos Carlos Principios Teóricos de Restauración, México, UNAM, 1988
Philippot, Paul. Filosofía, criterios y pautas, Doc. de Trabajo del Centro Latinoamericano para la Conservación y Restauración 1973.
El problema de la integración de lagunas, Bruselas, IRPA vol. II, 1959.
Reflexiones sobre algunos problemas estéticos y técnicos del retoque, Bruselas, IRPA vol. III, 1960
La noción de pátina y la limpieza de las pinturas Bruselas, IRPA vol. III, 1960.
Ruhemann, Helmut, Criteria for distinguishing aditions from original Paint, Studies in Conservation vol. 3. 1950
Stanley Price Historical and philosophical Issues un The Conservation of cultural Heritage 1996

**Tema VI. DICTAMEN**



Uso de principios teóricos para definir los límites de la restauración: PROYECTO en la Serie de la *Vida de la Virgen*, Camarín de la Virgen, Tenancingo, Estado de México, varios autores, coordinó Yolanda Madrid, 2003-2014.

El Camerin de la Virgen, ubicado en la sección norte de la Parroquia de San Francisco de Asís en Tenancingo, Estado de México, es un espacio ochavado que contiene siete pinturas de caballete de gran formato que muestran catorce pasajes de la vida de la Virgen María

A iniciativa de un grupo de personas de la comunidad se conformó un Patronato *para la restauración del patrimonio cultural de Tenancingo*. Nos tocó a mí y a Estíbaliz Guzmán, adjuntas del STRPC, el dictamen del caso para iniciar los trabajos de restauración, en la modalidad de prácticas de campo.

Este espacio alberga la serie de pinturas en formato vertical en el que se plasmaron dos escenas, una sobre otra y un guardapolvo; en la última escena se encontró sobre la tela la firma del autor Ramón Tores. La disposición temática sigue un orden horizontal, siendo las escenas más tempranas sobre la vida de María las pinturas ubicadas en la parte

superior. Las obras se encuentran adosadas al muro mediante alcayatas y se sostienen gracias a la presión que ejercen los paneles entre sí.

Fig. 15 *Vida de la Virgen*, 14 escenas, antes de proceso (STRPC)



Durante la primera visita se reconoció que, por su constitución tecnológica, eran un ejemplo académico relevante. Cabe señalar que las imágenes eran apenas reconocibles en algunos puntos, debido a la presencia de un velo blanquecido que modificaba los colores y tonos, y mermaba la posibilidad de observar detalles de la composición.

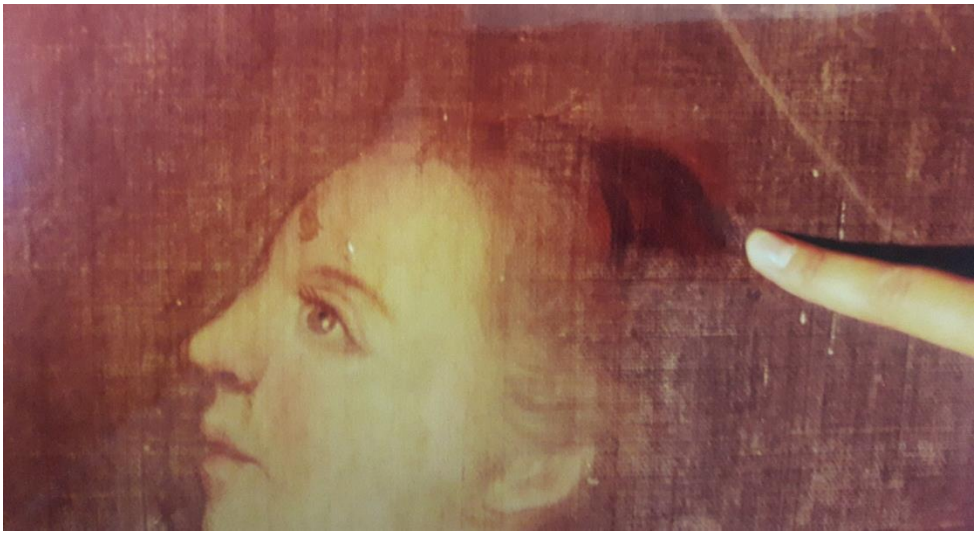


Fig. 16 Detalle del velo blanquecino que cubría la superficie pictórica (STRPC, 2005)

El proyecto lo planteamos, quien suscribe y la restauradora Estíbaliz Guzmán, también adjunta del STRPC; en él propusimos ejecutar acciones que respetaran los valores tecnológicos de la serie y llevando a cabo un trabajo con la sociedad de Tenancingo, para ofrecer información sobre el Camerin y sobre la Restauración. El STRPC inició actividades en el año 2003. Desde entonces estudiantes, profesores y especialistas en restauración, historia, química, biología y fotografía desarrollaron los trabajos a lo largo de once años; derivado de ello se cuenta con un cúmulo de informes, que narran las acciones realizadas entre 2003 y 2014.

Desde la primera práctica en campo con los estudiantes, se realizaron dos actividades importantes: la recuperación de fuentes de primera mano, sobre la historia del sitio y las pinturas, recurriendo al archivo municipal, al archivo de la parroquia, pero también indagando en los textos publicados sobre Tenancingo; desafortunadamente en el caso de las fuentes de primera mano, no hubo ningún resultado, pues el archivo más antiguo es el de la parroquia y solo resguarda documentos y libros a partir del siglo XIX . La segunda acción tuvo que ver con hacer una fuerte divulgación dentro de la comunidad, sobre lo que es la Restauración profesión, las decisiones y acciones tomadas dentro del Camerin; se llevaron a cabo periódicos murales, entrevistas en radio y televisión local algunas de las cuales están a consulta en YouTube[12], conferencias en el auditorio parroquial y al término de las misas dominicales, visitas a escuelas primarias y secundarias, así como un horario abierto en varias temporadas para que la comunidad entrara al espacio, conociera las pinturas y se les explicaran los procesos y criterios empleados.



[12] https://youtu.be/NxnRvEB4VA4
Sobre agregados pictóricos: https://youtu.be/TDszBeX2NpQ
Sobre intervención en los guardapolvos: https://youtu.be/9YbkkXk_0VU

Fig. 17 Creación de periódico mural

En el informe se presenta “propuesta concreta y específica para cada imagen, con base en los principios prácticos de la restauración…” (Madrid, 2012: 2). En la introducción redactada por mí se menciona que se trata de un informe técnico sobre las investigaciones e intervenciones de Restauración realzadas en el Camerin. El ejemplar se resguarda en el STRPC. También se define la realización de un trabajo multi disciplinario para hacer un abordaje profesional en el trabajo de Restauración *in situ,* “con todas las desventajas y riquezas del trabajo en campo” (Madrid, 2012: 3); ventajas porque el estudiante se enfrenta a situaciones más cercanas a la realidad profesional, distintas a las mostradas y puestas en juego en el aula. Desventajas porque hay que lidiar de manera directa con la comunidad, sus hábitos, costumbres y necesidades, situación que no se enseña en la ENCRyM; contender contra los imprevistos, situaciones a las que los estudiantes no están acostumbrados, aunque cuando comprenden la utilidad del pensamiento creativo para su resolución, se convierte en ventaja Asumo, porque no lo recuerdo, que se pensó en un trabajo interdisciplinario que en algunos momentos logró tocar lo multidisciplinario.

**PROYECTO DE RESTAURACION**
**Conjunto pictórico del Camerín de la Virgen**
**Tenancingo, Estado de México**

**DICTAMEN**
*Descripción formal*

*Métodos de examen*

A simple vista , con luces y con lentes — Lentes especiales
De laboratorio — Apoyo química y biología

*Caracterización*

Antecedentes. Apoyo historia
Forma y significado de la obra trabajada
Análisis formal y de composición
Valoración de repintes
Funcionalidad
Autoría de las pinturas. Apoyo historia del arte

*Técnica de factura* — Comparación con otros camerines

*Dinámica de deterioro*

Efectos, causas y mecanismos
*Conclusiones*

**PROPUESTA**
Para estabilizar la materia — Devolver la unidad
Respeto al original



Fig. 18 Esquema general sobre el proyecto

Se planteó un capítulo de “Marco Teórico”, que como vimos deriva de la propuesta de formato para informe del STRPC, ubicado después del marco histórico, las descripciones formales, técnica de factura, estado de conservación y análisis de laboratorio. Se nota que se obvia la idea de justificar la intervención, ofreciendo un espacio de definición teórica respecto de los conceptos empleados en el proyecto. En él se dice que la teoría da sustento a la identificación y valoración de las cualidades [ya no instancias] que presenta el conjunto pictórico. Las cualidades se vinculan a elementos estéticos definidos a través del análisis visual de cada imagen; a los datos históricos derivados del bien cultural, en vinculación con la presencia de la firma del autor del siglo XVIII y el significado de las representaciones tanto en su momento de creación como en el actual; con base en la perspectiva de Paul Philippot.

También se relacionan las cualidades con la tecnología empleada por el autor y su taller, que se reconoce son excepcionales, pues en el noventa por ciento de los casos las obras se encuentran estables, a pesar de las malas condiciones ambientales y el abandono

en el que se encontraron en el 2001; el uso y función que tuvieron en la sociedad como elementos decorativos del recinto, aunque para el año 2005, evidentemente estaban en desuso.

El Camerin, en algún momento de su uso, fue readecuado por los sacerdotes del sitio, como criptas; para ello se habilitaron tres paredes inferiores, en las que fueron depositados los restos de algunos de los sacerdotes que estuvieron en funciones en la Parroquia de San Francisco.

Se habla también sobre los criterios de las intervenciones, que consideraron que las obras son casi un bien inmueble por destino, porque son difíciles de trasladar, a diferencia de una pintura exenta, que es considerada bien mueble. La primera situación definida es conservar lo más intacto posible las características de factura, en lo individual y en el conjunto, que implicó respetar los bastidores, que en su mayoría se encontraban con ataque de insectos xilófagos; solo uno de ellos, que presentaba una fractura se decidió removerlo y sustituirlo por otro de factura moderna, en material de aluminio, para evitar ataques de insectos y abatir el peso de la estructura. Se llevó a cabo primero la estabilización material de las pinturas. Se decidió emplear tratamientos locales para la corrección de plano, así como para los refuerzos del soporte textil, excepto en el penúltimo de la serie, arriba del acceso, que presentaba un desgarro de cerca de medio metro de largo, que tuvo que ser re entelado por el sistema de contacto, para evitar impregnaciones del adhesivo en los estratos pictóricos, que no presentaban problemas de conservación.

Fig. 19 Detalle inferior escena de la *Ascensión de la Virgen*, antes de proceso. Se observa deformación de plano y rotura que atraviesa la escena de manera horizontal, ubicada debajo de su vientre. Faltantes en la zona inferior a la altura del guardapolvo rojo, pérdidas de capa pictórica en la zona central (tira de color blanco).



Asimismo, se enuncia que los estudiantes se guiaron para que respetaran los parámetros y lineamientos establecidos en el proyecto inicial, teniendo para ello amplias discusiones sobre la pertinencia o no de la aplicación de procedimientos, empleo de materiales, “principios prácticos” que hoy llamaríamos criterios, que avalan la intervención. Y se explica que los estudiantes tuvieron la oportunidad de analizar y criticar el proyecto inicial bordado por las docentes del STRPC, así como los resultados de las temporadas anteriores en su caso.

No se habla de lo relacionado con la instancia históricas sino de valores históricos del Camerin, que serán fortalecidos a partir de la investigación y la intervención de las pinturas, valores “que se encontraban perdidos en la memoria de algunos pobladores de Tenancingo” (Madrid, 2012: 23). En el informe 2008 se menciona que dentro de la valoración histórica se pretende conservar la autenticidad de la obra, en relación con su técnica pictórica propia del siglo XVIII, así como de su intención plástica y religiosa impresa en ellas por el pintor.

Se menciona el uso de principios prácticos, sin explicitar que fue una propuesta de Elsa Arroyo publicada en el 2008, pero circulada como he mencionado desde el 2005; es importante mencionar que el informe final que se consultó fue redactado hacia 2009. Los llamados principios prácticos son actualmente denominados criterios; en este sentido se menciona que se aplicará una intervención necesaria en función de los deterioros presentes en cada pintura, para asegurar su estabilidad y por ello su permanencia. Aquí también se considera la eliminación de agregados pictóricos tras su evaluación individual, en busca de recuperar el valor artístico de la obra. En el informe 2008 se menciona que se buscará rescatar la imagen que se encuentra debajo de los “repintes”, para devolverle sus valores plásticos y artísticos. La reintegración se hará con procesos que la denoten “del original, para no crear falsos históricos, ni estéticos” (Madrid, 2012: 80), aludiendo a Brandi, Philippot y Cama.

Se menciona también como principio práctico el estudio profundo de los valores del bien cultural, para asegurar el respeto al original, y se cita la carta de Venecia de 1964, en beneficio de su conservación; aquí hay una confusión entre aquellas consideraciones hacia los principios o lineamientos, y los criterios prácticos. Y el respeto a la pátina en las limpiezas. Por último, se menciona que toda la información será contenida en un informe como testimonio de la intervención y sus principios.



Una vez concluida la estabilización, en el informe de 2008 se menciona que la valoración estética [no se emplea instancia] depende de la apreciación integral de la obra y el reconocimiento de sus cualidades artísticas, como alusión a la unidad. A partir de ello se propuso realizar un rebaje de barniz muy sutil y evaluar los agregados pictóricos de las cuatro primeras escenas, que desde la distancia de observación eran evidentes por lo burdo del trabajo. Al analizar la serie en su totalidad, se optó por no rebajar el barniz, debido a que no había evidencia de una transformación negativa del material; se buscó regenerar dicha capa que se encontraba principalmente blanquecina a causa de la humedad. Con ello fue posible recuperar la apreciación de colores, volúmenes y formas. Se eliminó mugre. Los agregados pictóricos tampoco se eliminaron, debido a que su remoción provocaba pérdidas en la capa pictórica original; en virtud de no tener un método eficiente para su eliminación, se conservan para que en futuras intervenciones se evalúe dicha posibilidad.

La última etapa se enfocó al proceso de reintegración, buscando dar unidad visual a la serie, que presentaba pérdidas a nivel del guardapolvo y en la escena de la *Adoración de los Pastores*, se ubicaba una laguna de cerca del 30% de la superficie total. Se definió que "los valores sociales, es decir el uso actual del Camerin, será respetado por lo que se buscará establecer un montaje museográfico delante de las criptas, para […] eliminar las lagunas visuales qué [ellas] generan en el conjunto pictórico" (Madrid, 2012: 19). Se planteó que los montajes fueran removibles para que quienes asistían a visitar las criptas, pudieran hacerlo con libertad. Los camerines son espacios destinados a ciertas imágenes escultóricas, que se resguardan ahí durante los cambios de ropa. Todos estos tratamientos fueron culminados en el 2014. En el resto de las lagunas se empleó rigattino, para denotar la intervención.

Fig. 20 *Rigattino*, para denotar la intervención en las lagunas. Del lado izquierdo, es obvio que se reintegra color, los detalles de la forma, definidos por pinceladas que aluden a luces y sombras, no se consideran como elementos a reintegrar.

Estos apartados a los que he aludido, fueron escritos por mí como la titular del proyecto, quien compila los trabajos de los estudiantes que realizan las prácticas en campo; esto me hace sospechar que quizá la perspectiva teórica que dio referente a las acciones, fue comprendida por los docentes, pero desconozco si en los estudiantes hubo tal resonar.

Este proyecto se beneficia de reconsiderar que el respeto al original debe estar asociado a cualidades específicas y no solo en el reconocimiento del concepto. En este caso en particular, la tecnología de la serie pictórica definió que ese era uno de los valores relevantes para el Camerin, el cual debía ser respetado lo más posible para permitir su transmisión a futuro, como elemento decorativo y documento de análisis. Cabe señalar que esta asignación de valor es desde el punto de vista del restaurador y no desde sus usuarios.

No se pensó en criterios establecido con anterioridad, como elementos a repetir sin reflexión. Cada proceso fue analizado antes de su aplicación, en función de respetar las

características tecnológicas presentes. Debido a la forma constructiva y de montaje los procesos se adecuaron al espacio y no las pinturas a los procesos.

La consideración sobre lo que implica una unidad, quedó de manifiesto, evidentemente porque era imposible trabajar una de las pinturas sin mirar el resto. Ello obligó a trabajar la estabilización de todas las pinturas, antes de iniciar con procedimientos de rebaje de barniz o eliminación de agregados pictóricos, con el objetivo de considerar los niveles de las 14 pinturas al mismo tiempo. Y posteriormente atender la problemática de lagunas presente. En este caso, como se prefiguró desde el inicio del proyecto, era claro que la unidad visual estaba mermada, por lo que se mejora su apreciación, a través de tratamientos en los barnices originales y de la intervención anterior, así como la intervención de lagunas de todas dimensiones. Para este caso, se reponen áreas muy grandes, con faltantes que solo se reconforman en color y con elementos básicos de composición, sin reponer figuras centrales, dado que no se contaba con documentación de su estado anterior, como en el caso de la puerta interior. Para los guardapolvos, se tomaron dos decisiones distintas, las pequeñas áreas perdidas junto a la puerta, se repusieron con una técnica similar al original, pero aplicando la reintegración con rigattino; las áreas perdidas y ocupadas con las criptas, se reprodujeron digitalmente, en tela impresa, con el diseño básico tomado del registro fotográfico de los otros guardapolvos originales, eliminando los elementos iconográficos relativos a símbolos de María, porque se desconocía cuáles faltaban. Con ello se denota la intervención con claridad colocando elementos museográficos, distintos al original, pata no crear falsificaciones de corte histórico o estético.



Este proyecto estuvo permeado por la propuesta de valoración previa a la intervención, en la que se consideraba a la sociedad, pero no para reconocer en ella posibles definiciones ni sobre sus valores, ni sobre la toma de decisiones. Esta actividad estaba en desuso; en el informe del 2008, los estudiantes suponen que podría devolverse esta función al recinto, una vez que se haya concluido la intervención. Lo que en esos años consideré pertinente fue divulgar nuestras decisiones, considerando a la comunidad como depositaria del bien cultural, como futuros usuarios del mismo tras su reconocimiento como parte de su acervo cultural. A pesar de que se solicitó que la comunidad tuviera acceso a dicha área, siempre que fuimos de visita el espacio permanecía cerrado con reja y candado.

Se trató de un proyecto pensado para que los estudiantes ejercieran juicios críticos, al enfrentarlos a un conjunto de dimensiones monumentales, a tratamientos convencionales que debían modificarse para su aplicación en los lienzos sin desmontarse del muro y a un trabajo cercano con la comunidad en su conjunto.

Fig. 21 Fin de proceso. Detalle *Coronación de la Virgen* y la *Huida a Egipto*, (Informe 2014)

| Conceptos usados | Observaciones |
|---|---|
| Uso del marco histórico derivado de la propuesta formato de informe | Implica el contexto histórico, físico, cultural, del sitio y la comunidad. |
| Unidad y unidad visual | Haciendo referencia a las 14 pinturas y a las lagunas que son reintegrables y que permiten la reconstitución de la unidad visual. |
| Intervención necesaria | Aludiendo a la propuesta de la Carta de Venecia sobre la mínima intervención y a la propuesta de Jaime Cama sobre la mínima intervención necesaria. Se constituye como referente para realizar aquellos procesos que son necesarios para dar estabilidad a las pinturas y devolver la lectura a la imagen, reconociendo en ello al unidad visual. |

| | |
|---|---|
| Denotación | Evitar la producción de falsificaciones históricas o artísticas, definiendo las zonas que son intervención de las que son del momento de creación, a través de sistemas operativos visibles al espectador. |
| Respeto al original | Definido a partir de las cualidades específicas y no solo en el reconocimiento del concepto; se relaciona con la tecnología de la serie pictórica para transmitir su intención como documento de análisis. |
| Respeto a la pátina | Aplicando procesos de rebaje de barniz y regenerando las capas delgadas que se encontraron alteradas por el medio ambiente. |
| Respeto a las intervenciones anteriores | En cuanto a su aspecto, en función de no contar con herramientas técnicas adecuadas para removerlas sin afectar el original. |
| Documentación o informe | Para dejar testimonio de la intervención y sus principios |
| Valor social | "los valores sociales, es decir el uso actual del Camerin, será respetado por lo que se buscará establecer un montaje museográfico delante de las criptas, para […] eliminar las lagunas visuales qué [ellas] generan en el conjunto pictórico." |
| Difusión y divulgación | Actividades dentro y fuera de la comunidad para dar a conocer la implicación de la Restauración profesional y el caso específico del Camerin |



Uso de la teoría de manera superficial: Informe sobre *Oración en el Huerto*, informe de Liliana Dávila Lorenzana, 2000.

La pintura a la que alude este informe pertenece a una serie de la Vida de Jesús, de la población de Pinos en Zacatecas, anónima y creada en el siglo XVIII. De esta serie se trasladaron siete pinturas al STRPC, las cuales fueron seleccionadas por sus formatos, por ser una unidad y por los problemas de conservación de las mismas.

Fig. 22 Serie de la Vida de Cristo (Dávila, 2000). El primer cuadro corresponde a la *Oración en el huerto*.

A partir de los formatos de las pinturas, se dedujo que trataba de una serie pictórica asociada a un retablo del siglo XVIII, desaparecido por motivos de cambio de gusto o por algún desastre. El informe sólo recupera el registro de la intervención de la *Oración en el huerto*.

Fig. 23 Oración en el huerto (Dávila, 2000). Anverso y reverso antes de proceso.

A primera vista se trata de un esquema de informe tradicional, empleado en el STRPC desde finales de la década de 1980, que fue modificándose y explicitándose cada vez más. Es significativo que en la introducción se hable sobre la exposición de los trabajos de conservación y restauración, para lo cual se requieren varias herramientas, pero sobre todo de la reflexión, la discusión entre “alumnado y el magistrado” (Dávila, 2000: 6) del seminario, para generar un documento conjunto de investigación. Esta enunciación es significativa, porque pocas veces queda explícito que hay un trabajo colaborativo en la creación de estos informes de trabajo.

El tercer capítulo lo denominó “Instancias históricas”, en principio es inusual encontrar la palabra instancia y más en plural; ello obliga a pensar que en el reconocimiento de la pintura hay varios casos históricos relacionados con el objeto, que contendrían argumentaciones distintas, o bien una connotación que no se explica asociada con diferentes momentos que se reconocen en la vida del objeto a través del tiempo; queda claro que no es un concepto de Brandi. Al inicio se enuncia:



> La primera historicidad corresponde al momento de la creación por parte del artista, el cual es producto de una sociedad determinada. La segunda historicidad se estudia cómo el tiempo interactuó sobre la obra, la cual abarca las circunstancias y los cambios que la obra pudo haber sufrido desde su creación hasta la actualidad. Como tercera historicidad se define el momento de reconocimiento y acción del hombre sobre el bien cultural en la sociedad del presente (Dávila, 2000: 23).

Como se ve en la cita se alude a las historicidades, que en los textos de Brandi y Philippot son dos, pero que Jaime Cama extiende a tres, quizá para empatarlos con los momentos en el tiempo que estructura Brandi y que se señalaron en el Capítulo 1. No hay ninguna cita en el informe, pero es claro que recupera parte del pensamiento de Cama, porque incluso se habla de bien cultural y no de obra de arte. Hace hincapié en que en la tercera historicidad está el momento en que un ser humano se preocupa por el estado de conservación de la obra, la modifica y transporta a un nuevo contexto; para ello sí cita a Brandi. No queda claro por qué se mueve la pintura, o la serie, a otro contexto o si ese otro contexto es el STRPC donde se restauró. A continuación, menciona que el contexto original es el que habla sobre el barroco novohispano y el entorno físico e histórico de Pinos Zacatecas y el contexto actual es el espacio físico de Pinos, Zacatecas.

En el apartado donde relata los procedimientos de restauración, se menciona que la obra tiene dos historicidades, el del momento creativo y el del tiempo transcurrido hasta el presente. Aquí se olvida de la conservación, a la que aludió antes y del tercer momento de reconocimiento, que es donde se implica el procedimiento metodológico de la Restauración, como describió antes. Sin embargo, menciona que al tener dos historicidades

> estas características […] determina su intervención puesto que el restaurador debe de estar consciente de no eliminar o cambiar atributos que sitúan a la obra en ese tiempo espacio de doble historicidad. Esta cautela está íntimamente relacionada con los principios de respeto al original y a la no falsificación. El respeto a esta doble historicidad en donde no se niega que el objeto histórico ha transcurrido en el tiempo llegando a nuestros días con características únicas que pretenden tanto al momento de creación como al de su historia. La no falsificación [sic.], se refiere a la imitación del bien o a la aplicación de una información errónea técnico-pictórica que lo conforma.
>
> Otro de los principios éticos es considerar al bien cultural como una unidad potencial, es decir la pintura de caballete se refiere a una unidad indivisible y no a una totalidad conformada por partes como lo sería el bastidor, el lienzo, la pintura, la imagen, entre otros. Cualquier intervención de restauración debe ser reversible para así permitir eventuales intervenciones futuras y en lo más posible facilitarla (Dávila, 2000: 56)



En estos párrafos hay implicaciones teóricas en varios sentidos, se habla lo mismo de obra[13] que de bien cultural. La unidad potencial se concibe erróneamente como “unidad indivisible”. Se da por hecho que el respeto al original es un concepto común, por lo cual nunca se explicita. La manera en que ubica a la falsificación es compleja o poco nítida, pues pareciera por lo que señala al final que se trata de no agregar información en la imagen a partir de un recurso técnico pictórico erróneo que pueda falsear el significado o los sentidos de la imagen contenida en la pintura de caballete. Al señalar que la no falsificación es imitar a un bien, se incurre en un error de comprensión o quizá de sintaxis, pero el resultado es gravísimo.

[13] No es claro si usa obra como concepto genérico de obra de arte o de bien cultural. Asumo que por influencia de Jaime Cama Y Liliana Giorguli debería ser lo segundo.

Fig. 24 Detalles donde se observa el nivel de limpieza y el proceso de resane para la reintegración (Dávila, 2000).

Cuando se menciona a la imagen, señala que se reflexiona sobre los “valores pictóricos, artísticos y estéticos del bien cultural para poder realizar intervenciones sobre la imagen del mismo” (Dávila, 2000: 68). El valor artístico está dado por el artista, su modelo o patrón de valor estético, en donde cita a Stefen Morawsky como referencia a este uso de lo estético en vinculación al autor de la obra y por lo tanto señala que pertenece a la primera historicidad, que tiene un carácter objetivo. Nunca menciona por qué existe ese carácter objetivo, cuando en los objetos trabajados es imposible tener datos concretos sobre su creación, materiales, técnicas, intensiones pictóricas, etc., pero supongo que, al haber un análisis químico de la materia contenida en el objeto cultural, eso le permite sanar su conciencia subjetiva y asumir que se trata de un conocimiento objetivo que es propio de la época.



En cambio, hay un valor estético el restaurador lo brinda a la obra, señala Dávila (: 68) y lo relaciona con su tercera historicidad, el cual asume que es subjetivo, debido a que “lo percibimos en nuestra época y sociedad, donde el contexto es muy diferente al original, por lo que nuestra determinación se vuelve subjetiva”[…pero] “se pretende llegar a la mayor objetividad por medio de ejercicios valorativos realizados por la comunidad estudiantil del seminario taller de pintura de caballete, con asesoría del magistrado” (Dávila, 2000: 68). Sin embargo, una página después reconoce que las necesidades estéticas son del espectador y él las determina, pero ¿cómo?

La serie es su unidad, pero no lo menciona sino hasta varias páginas adelante, en función de los problemas a resolver en la parte de la imagen, y enfatiza que como unidad no puede ni debe separarse; dado que las pinturas no serán elementos aislados que convivan en un mismo contexto, señala Dávila (2000: 69), se realizó una valoración estética de la colección y luego de cada cuadro. Con ello, la autora del informe, se separa de la idea de la unidad cerrada brandiana que es reformulada de manera más amplia por Philippot, aunque tampoco Dávila logra hacer un reconocimiento de esa unidad que abarca lo social y el contexto en muchos sentidos. Dado que esta valoración la sugiere desde lo estético, alude a los elementos de la expresión plástica como medio para la transmisión de la imagen, sin ahondar en ellos; se trata de una idea de la teoría crítica de Restauración.

Menciona que el problema más importante es el barniz oxidado que, aunque sí permite a un espectador hacer una “lectura formal”, el mensaje llega incompleto (Dávila, 2000: 69); si vemos la fotografía siguiente, veremos que la apreciación o valoración que se hace a este respecto es un poco exagerada y quizá promovida por la necesidad de aprender a realizar el rebaje de barniz; ciertamente mi percepción sobre ello ha ido variando en el tiempo, porque soy más consciente que ese poco barniz que queda en la superficie seguirá envejeciéndose y transformándose, por lo que el proceso de rebaje de barniz tendría que ser un acto excepcional, como ya lo había sugerido Brandi, en función de conservar por más tiempo la evidencia de los materiales que han llegado hasta nuestros días, como documento y referente histórico, tecnológico, siempre y cuando su presencia no modifique considerablemente la apreciación de la imagen.

Fig. 25. el cielo ciertamente se ve menos amarillento, pero lo amarillo en parte es por el contraste que se hace visualmente

con la zona que ya está limpia (principio de contraste de la Gestalt). En cambio, si se aprecia en el manto el cambio es menos perceptible. De ahí que parezca un poco forzada la necesidad de rebajar el barniz del cuadro, aunque ciertamente mi percepción sobre ello ha ido variando en el tiempo.

Distingue los faltantes menores como deterioros y no como lagunas, debido a que son tan pequeños que no afectan la continuidad de la imagen; dado que "no se pretende regresar a la pintura a su primera historicidad y dejarla como en el momento después de su creación…[sino] se pretende… transmitirla a un nuevo estado en el cual su comprensión y lectura pueda ser lo más clara y fidedigna…"(Dávila, 2000: 71); por ello recurre a una cita de Brandi que menciona que la reintegración es una intervención que excede la consideración de la obra, en función de que como restauradores no debemos estar nunca en el punto de crear, por lo que Dávila señala que quiere reconocer que no es posible saber cómo era la pintura que falta, dado que no hay una documentación fotográfica que lo sustente, que la argumentación de reintegrar el color en esas lagunas es a partir de que éstas son tan pequeñas que existe suficiente certeza de lo que falta. Sin embargo, también subyace la idea de Paul Philippot, sobre que la reintegración mejora la lectura de la obra, pero nunca se alude a él.



Además, reconoce que el proceso de resane no posee solo una intención estética, sino que además brinda estabilidad a las orillas de los faltantes; por su parte el proceso de recomposición del color se hará denotable a través del uso del rigattino (Dávila, 2000: 73).

A la pintura se le conservan todos sus elementos, excepto un miembro del bastidor que se sustituye por una madera nueva, a la que se le injerta una inscripción encontrada en el miembro original. En relación a la imagen señala que "es de gran importancia devolverle a la colección sus cualidades para que la lectura sea lo más completa posible…" (Dávila, 2000: 69); no se explica a qué cualidades se refiere.

Es claro que lo que se busca al reintegrar es colocar el color perdido, acción que durante muchos años privó como operación en el STRPC. La construcción de formas, aunque algunos de los estudiantes las realizaron, y en ello recuerdo proyectos como el de una pintura de Villalpando en Guatemala en 1995, el Altar del perdón de Mapethé que veremos más adelante, una Virgen de Guadalupe de Chihuahua en 2001, en donde se realizaron reconstrucciones de las formas faltantes de capa pictórica, en la mayoría de los

casos lo que opera es la colocación de colores planos: “masas de color”, que a veces sugieren una forma sin definir, que a distancia de observación merma la interrupción de la laguna en el tejido figurativo, pero a veces lo que logra es sólo cambiar el color de la laguna a uno menos llamativo; el mismo Brandi se quejó en algún momento de la famosa tinta neutra, justamente por estas razones. En el informe, la presencia de un término como “masas de color”, es bastante obscuro y contrario a los presupuestos y criterios de Brandi y Philippot, que son sus fuentes de referencia teórica.

En tanto las acciones tomadas para estabilizar la materia se puede decir que son muy mesuradas, tendientes al respeto de los materiales y la técnica producida por el autor anónimo de la serie. Cabe mencionar que no existen fotografías que muestren el estado final de la intervención, la última de ellas 0muestra el proceso de limpieza.



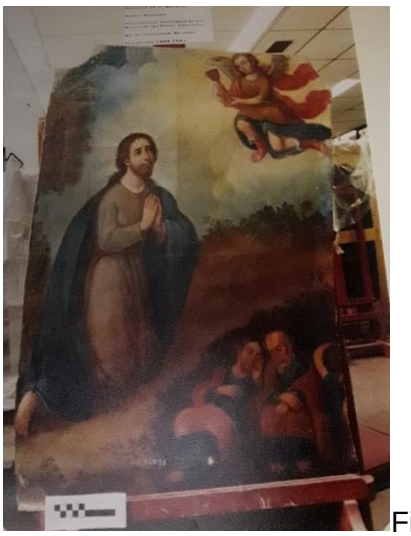


Fig. 26 Registro final del informe. La autora deja varias hojas en blanco para la colocación de las fotografías que registrarán los últimos procesos. Pero no se colocaron.

| Conceptos usados | Observaciones |
|---|---|
| Uso conceptos disociados sobre Conservación y Restauración | La Conservación impacta en las acciones de estabilidad estructural de la materia.<br>La Restauración impacta en las acciones que devuelven o mejorar la lectura de la imagen. |
| Instancias Históricas | Se empela como sinónimo de historicidades, que implican tres momentos, como lo propuso Jaime Cama. |
| Contexto | Se habla del contexto original en vinculación con el barroco novohispano; esta situación tan amplia produce una ambigüedad en el |

| | |
|---|---|
| | reconocimiento del contexto inicial de la obra a restaurar; también se habla de un contexto histórico relacionado con el sitio para el que se produjo la serie pictórica.<br>El contexto actual se asocia al entorno físico que reguarda la serie. Este uso es cercano a la propuesta de Philippot, pero sintético. |
| Unidad | Se asume que la unidad es la serie pictórica, la cual no debe desmembrarse. Igualmente es cercana a los preceptos de Philippot, aunque también es más reducida que lo que el autor maneja. |
| Unidad potencial | Se maneja erróneamente como sinónimo de unidad. |
| Se reconoce la presencia de valores | Se definen asociados a lo pictórico, lo artístico y estético, porque se vinculan a la imagen.<br>Pareciera entonces que solo hay valores asociados a la obra, por su carácter artístico, formal y de experiencia estética.<br>Son valores objetivos, lo cual resulta muy contradictorio. Pero quizá reconoce que, al estudiar científicamente los materiales presentes, esta información objetiva el valor estético de la obra. Esto es una incomprensión, pues ya el mismo Brandi señalaba que la obra de arte es experiencia estética, donde hay un vínculo indisoluble entre el objeto y el sujeto. Cabe mencionar que estos no eran temas que se discutieran en el aula, en aquellos momentos. |
| Denotación | En la reintegración se usa este criterio, para construir con un sistema operativo, masas de color que rellenan las lagunas y permiten una mejor lectura de la obra. El término masas de color se ha analizado y se considera poco pertinente y contrario a los preceptos brandianos. |

## De la teoría a la práctica y de vuelta: PROYECTO en el Santuario de Mapethé, Hidalgo, varios autores, 1995-1998

En documento inédito fechado en 1988[14] se define que desde el año 1983, la dirección de la ENCRyM decide hacen reformas, a partir de un balance global de la situación académica encontrada en ese año, para plantear soluciones. Dentro de los logros se enuncia que los conocimientos alcanzados a esa fecha son adecuados, que los planes y programas de estudio son sólidos y que el trabajo interdisciplinario, a partir del diálogo académico permanente, ha dado frutos en el crecimiento académico, también derivado de la planta docente adscrita a la Institución. En ese marco de cambios y propuestas, hacia el año de 1987 se inició el proyecto en el Santuario de la comunidad de Mapethé, Hidalgo.



El STRPC fue el primer espacio educativo en trabajar ahí, con temporadas de entre semanas y meses. Sin embargo, es relevante señalar que el proyecto tuvo expectativas más amplias, enfocadas a realizar un ejercicio integral de conservación en el templo del siglo XVIII, de gran relevancia artística, histórica y comunitaria.

Es justo mencionar que se trató de un proyecto propiciado desde la propia colectividad de Mapethé, que enfrentaba problemas graves de rezago por encontrarse a varias horas de la ciudad de Pachuca y en un trayecto carretero de difícil acceso; la comunidad más grande cercana que es Ixmiquilpan se encontraba en aquel entonces a hora y media de trayecto en auto. Asimismo, empezaba a haber un flujo de migrantes hacia Estados Unidos, que dejaba a la población sin gente joven, hombres en su mayoría, por lo que el pueblo quedó en manos de adultos mayores, mujeres y niños.

[14] Se trata de un documento inédito y anónimo resguardado en el STRPC. En la solapa del folder que lo contiene, se observa una inscripción a lápiz de Liliana Giorguli, que designa al Profesor Sergio Arturo Montero, pero no se sabe si como autor o quien le da el documento para su resguardo.

La propuesta comunitaria, que parece haber tenido tintes políticos, fue desarrollar un programa interno de organización para mejorar las condiciones económicas, educativas, de salud, etc. y lograr un desarrollo interno, por lo que se organizaron política y económicamente en Comités locales, elegidos de manera popular. Cada Comité realizaba acciones por tres o cuatro años, buscando hacer mejoras profundas en la comunidad. Entre ellas se encontraba su templo, por lo que el Comité de Restauración y Conservación organizó a la propia comunidad para obtener hospedaje y alimentación para estudiante y profesores de la ENCRyM. La institución colaboró con mano de obra, especialistas, materiales y traslados de los equipos de trabajo.

El proyecto Mapethé fue una de las primeras experiencias comunitarias, en las que la ENCRyM se involucró de manera formal y tácita, pues la relación de "las restauradoras con el poblado es directa y continua, lo cual ha hecho posible, para las restauradoras, la comprensión del valor religioso, moral y cultural del poblado con respecto a la Iglesia, cuadros, esculturas" (Estrada, 1989: 56). Cinco talleres de restauración y un profesor de la maestría en restauración arquitectónica colaboraron en el desarrollo del proyecto, además de laboratorios en la UAM y UNAM que realizaron análisis en algunos bienes culturales.



Mapethé se encuentra entre los cerros de San Juan, Las Minas, El Señor y El Calvario. Fue un pueblo conocido en la época novohispana como Real de Minas de Plomo Pobre. A él se accede por la carretera a Ixmiquilpan y pertenece al municipio de Cardonal.

Su historia se soporta en la leyenda en torno al Santo Cristo, que se "renueva", tras un huracán que desmontó el techo de la capilla en 1621 y que lo destruyó parcialmente. A consecuencia del milagro y ante el destrozo de la capilla, el Cristo es llevado a Ixmiquilpan y luego al convento de Santa Teresa en la ciudad de México. También cuenta la leyenda que, en su trayecto a la Ciudad de México, el Cristo fue haciendo muchos milagros. Ello deriva en el dispendio para construir un Santuario en Mapethé, por lo que desde México se envió una copia de la imagen del Cristo. Desde entonces, se sabe de frecuentes peregrinaciones otomíes en honor al Señor del santuario, al menos durante la cuaresma, donde se hacían ofrendas, cuyas evidencias que fueron halladas en el retablo pintado de *Ánimas y la Virgen del Carmen*, que es el caso que me parece más significativo en materia de teoría de Restauración. También se trabajaron las pinturas de caballete adosadas a los

retablos, las series del *Milagro del Cristo de Mapethé*. En particular me interesa el retablo pintado con advocación de *Ánimas y la Virgen del Carmen*. Todas estas obras de caballete fueron restauradas, por generaciones de estudiantes de la ENCRyM acompañados por los profesores, entre 1983 y 1988.

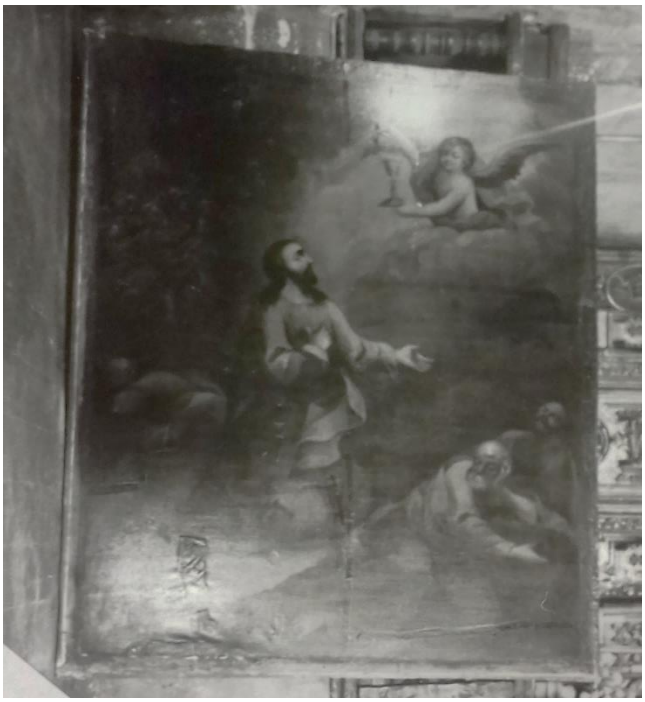


Fig. 2 Primeros cuadros intervenidos en Mapethé, *Oración el Huerto* tras la limpieza superficial.



En un informe de 1987 (Lelo de Larrea) se constituyen diversos apartados, como el de “ubicación del problema” que no es otra cosa que la ubicación geográfica del sitio, y antecedentes. Es significativo que el estado de conservación abarca media cuartilla, seguido de un listado de tratamientos. Se menciona que se empleó la luz Ultravioleta para identificar con claridad los repintes y poder eliminarlos, pero no hay en ello ningún juicio sobre su calidad o intención.

Con el registro fotográfico en blanco y negro hay una gran nitidez en las imágenes, pero es imposible saber si hubo algún respeto a la pátina. Asumo que se reintegraron los cuadros, porque aparece una fotografía de un cuadro en el que se señala reintegración, pero es imposible distinguir cuál fue el sistema operativo, o su calidad.

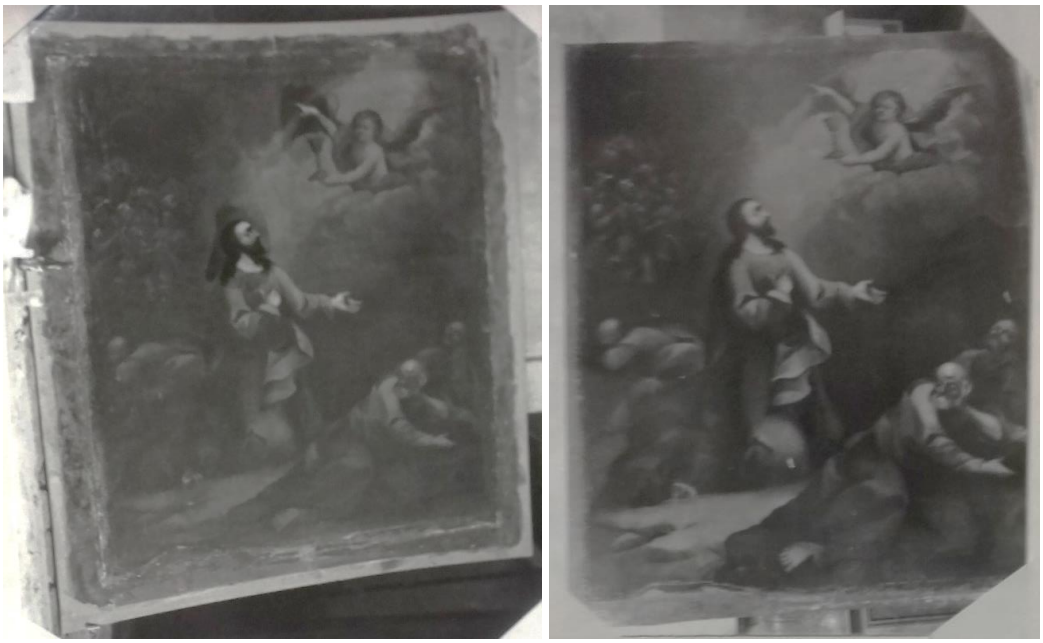


Fig. 28 *Oración en el huerto* después de re entelar (izquierda) y montado en su bastidor final con resane en los faltantes (derecha)



El informe del verano de 1989 (Cruz Lara), hay observaciones hacia la materia, en función de buscar su estabilización, pero no se alude a la imagen, pareciera que hay un énfasis en la primera consideración; no se explicita ningún concepto de teoría de Restauración. Al final del informe se menciona que se empleó el “tradicional rigattino” para reintegrar, como si se tratara de una opción técnica obligada en todos los casos. La intervención se enfocó en la restauración de ocho óleos de grandes dimensiones.

También se encuentra un informe fechado en 1987; más adelante señalaré por qué desconfío de la fecha. Se trata de un texto con título *La Restauración de la pintura y la escultura del Santuario del Señor de Mapethé*, escrito por Gabriela García Lascurain, Francisco Javier Salazar y Liliana Giorguli como titulares de los talleres de restauración de escultura policromada y pintura de caballete.

En sus líneas se explica que había la necesidad, se entiende que, de la comunidad, por restaurar grandes lienzos que originalmente estuvieron ubicados en los muros laterales del presbiterio, bajo el principio de trabajo interdisciplinar. Hacen alusión al Santuario como

un patrimonio vivo, por su relación con la comunidad dentro de Mapethé y de sus alrededores, en su mayoría entidades otomíes.

El proyecto consideró la catalogación de los objetos del Santuario, y se explica que esta actividad inició hasta 1991, lo cual confirma que el informe no pudo haberse realizado en 1987; asimismo en la parte final se enlistan los nombres de las generaciones que han estado trabajando en el sitio, incluyendo a la generación que entra a la ENCRyM en 1991, y que cursaron caballete y escultura hacia 1993 y1994. En el documento, que calculo fue redactado hacia finales de 1994, se encuentran algunos de los aspectos que el proyecto consideró en su análisis, respecto de las pinturas de caballete; desafortunadamente no se hace mención ni a principios teóricos ni a criterios de intervención. Cabe mencionar que, contrariamente, en la parte de escultura sí se mencionan.

En el informe 1996 (Giorguli), el índice es revelador; se habla de valoración y de criterios, al menos asociados con los procesos de reintegración. Se alude a los informes de 1994 y 1995 en el que se trató la pintura sobre tela en su estabilización material, que se enuncia como tratamientos de Conservación. Los tres informes se enfocan en el trabajo sobre el Altar de Ánimas, carbonizado en su parte central y que presentaba una pérdida en su imagen principal de un 80%, que significa un30% de la superficie total. Se explica que la valoración se realiza para decidir qué hacer con las zonas carbonizadas.



Se señala en la introducción que había que confrontar los

> principios teóricos […] apresables en la práctica tales como la pátina, deterioro y laguna […y] antes de decidir cualquier rumbo de tratamiento para la temporada siguiente, y considerarla como una unidad conformada por su devenir histórico (especies de cicatrices y la zona quemada es evidencia de ello), sus características formales, funcionales y estéticas y el significado que esta tuvo y tiene para la comunidad… (Giorguli,1996, s/n)

Fig. 29 Retablo de Ánimas, antes de proceso. ENCRyM, 1994.

Fig. 30 Después de la estabilización material, mediante un re entelado de consolidación a la cera resina y con la limpieza finalizada y montado en su bastidor final. ENCRyM, 1994.

Fig. 31 Detalle de espiga del bastidor, donde se registra la intervención como documento para futuras intervenciones. ENCRyM, 1994.



En el mismo informe de 1996, se establece en la sección IV, que la titular Liliana Giorguli, organizó discusiones previas a la práctica de campo, con la presencia de la directora de la ENCRyM, Mercedes Gómez Urquiza, la coordinadora académica de la licenciatura Rocío Jiménez, los docentes Gisela García, Jaime Cama, Gabriela García Lascurain, Arturo de la Serna Consuelo Chufani y Raquel Huerta, además de representantes de la comunidad de Mapethé.

Se presentaron como opciones: 1) dejar la laguna, como evidencia de la segunda historicidad, que se entiende está basado en la propuesta de tres historicidades de Jaime Cama. Reintegrarlo sería contrario al respeto por este concepto. 2) la Virgen del Carmen, elemento central carbonizado en un 80%, es quien intercede por las ánimas del purgatorio, por lo que se sugiere colocar una escultura con su imagen en la zona. 3) Usar las fotografías de la comunidad y reproducir el faltante; a pesar de que este planteamiento cuestiona los principios teóricos como mínima intervención y el de segunda historicidad, pero se reconoce que no hay que perder de vista que el altar y la iglesia son patrimonio en uso, vivo (Giorguli oord.,1996: cap.VI, s/n).

Se propuso así realizar las restituciones sobre el fragmento a partir de ejercicios pictóricos, con diversas formas y niveles cromáticos, ello incluyó la impresión de la imagen

ampliada en computadora sobre una tela, en tonos sepia, para iniciar el colorido sobre ello. Las zonas de capa pictórica semi carbonizada, que contorneaban el faltante, se trabajarían con veladuras de color, para bajar la intensidad del tono café. Y que tras los múltiples debates y en función de los trabajos concluidos en las otras temporadas, se realizaron tres plantillas sobre la laguna central, para hacer ejercicios de integración cromática; se buscó emplear aguadas de color para evitar que el faltante resaltara conforme al original y buscar con distintas intensidades del color agregado sobre el ejercicio, cuál de ellos ofrecía una mejor lectura.

Fig. 32 Detalle de reintegración con *rigattino*, sobre áreas carbonizadas. ENCRyM, 1995.

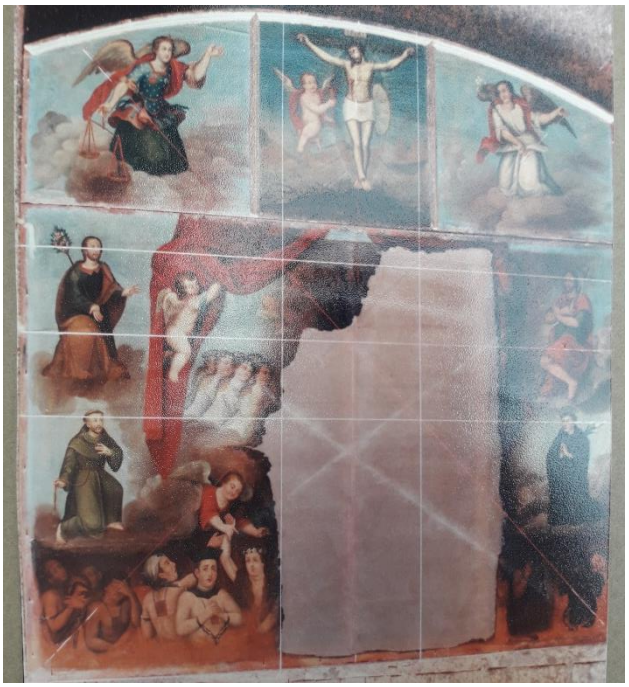


Fig. 33 Cuadro con las líneas de composición. ENCRyM, 1996.

Fig. 34 Fin de proceso. Foto: STRPC, 2016.

Los estudiantes determinan en sus conclusiones cuestiones relativas al trabajo con la sociedad y en torno a los problemas técnicos que hubo en la reproducción de la imagen, en la que se usó una diapositiva, la cual al ser aumentada provocó una distorsión visual;

queda claro que lo mismo sucedería al haberla impreso en una tela, propuesta que ya no se ejecutó. La coordinadora de la práctica hace una conclusión que apela a la toma de decisiones de vanguardia, pues éste es un ejercicio teórico y técnico que no se había realizado antes en México.

A raíz de ello, la siguiente temporada se define con base en la restitución de la imagen, que queda a cargo de dos estudiantes con habilidades plásticas superiores: Verónica Chacón que ya había reproducido una obra en El Salvador C.A. y Germán Fraustro, junto con Gisela García docente del STRPC. Aunque se imaginó poder restituir el faltante a partir del sistema operativo de *rigattino,* para identificar perfectamente lo original de la intervención, fue imposible técnicamente. Por lo que la construcción de la imagen se hizo como una copia fiel con base en los datos de las fotografías, prestadas por la comunidad, una en color y otra en blanco y negro. Sobre ello se aplicó el *rigattino* para identificar las zonas restauradas.



Entonces lo que es relevante de este proyecto, para los fines de esta investigación, es que fue detonado por la propia comunidad, que de manera activa colaboró en diversas actividades dentro y fuera de la restauración. Si bien las pinturas exentas y de los retablos fueron trabajadas casi de manera uniforme, aplicando tratamientos de restructuración del soporte a partir de re entelados de consolidación, rebaje de barniz y reintegración de lagunas, el caso del retablo de Ánimas, implicó la reconstrucción de un gran faltante –laguna--, acción que contravenía los lineamientos de respeto a la instancia histórica [me parece que entendida como huellas de aquello que ocurrió en el objeto] y al criterio de mínima intervención.

Se buscó difundir el trabajo, colocando una ponencia en el Coloquio del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, *Lineamientos y limitaciones en la conservación: pasado y futuro del patrimonio,* coordinado por Diana Magaloni, publicado en el 2005, como resultado del 10° Coloquio del Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural del 2002. Este texto hace alusión a los conceptos teóricos que se emplearon para sustentar la restitución de la imagen central del altar carbonizado, poniendo ejemplos sobre esta práctica excepcional, como el caso de la ciudad de Varsovia reconstruida después de la Segunda Guerra Mundial.

El proyecto impactó al STRPC porque hubo que plantear una argumentación para darle sustento a la reproducción del gran faltante. Fue la primera vez que se trabajó con una comunidad comprometida con la Conservación de su patrimonio y se desarrollaron trabajo multidisciplinarios hacia 1990. Es evidente en los informes cómo hubo un avance significativo en la concepción de la teoría aplicada a la restauración.

| Conceptos usados | Observaciones |
|---|---|
| Materia | Se emplea para aludir a ella en función de buscar su estabilización. |
| Conservación | Tiene que ver con la estabilización de la materia. |
| Unidad de la pintura | Conformada por su devenir histórico (especies de cicatrices y la zona quemada es evidencia de ello), sus características formales, funcionales y estéticas y el significado que esta tuvo y tiene para la comunidad. Se trata de una definición de unidad, cercana a Brandi, pero influida por Philippot. |
| Instancia histórica | Se entiende que se refieren a ella como eventos del pasado que dejan huella en el objeto y hay que respetarlos. Podría asociarse a la pátina, pero también a las lagunas, en este caso la mayor, provocada por el incendio. |
| Se eliminan repintes | No hay razones explicitas por las que se eliminan. Se emplea el término de repinte, que siempre ha tenido una connotación negativa. Un repinte siempre se elimina porque es de mala calidad estética. |
| Principios teóricos de la Restauración (imagen en función de lo que se reintegra) | Se enuncian en relación a conceptos de pátina, deterioro y laguna. Dado que se trata de un texto coordinado por la titular del STRPC se puede intuir una influencia de Cesare Brandi y Paul Philippot. |
| Restitución de faltante | Reconstrucción de una laguna, a partir de la documentación fotográfica, aportada por la comunidad. No puede hablarse en ningún proceso de mínima intervención, ni de respeto a las huellas que ha dejado el tiempo sobre la obra, al menos no en lo general. Priva la funcionalidad de la pintura dentro de Mapethé. No se emplean sistemas operativos para la reconstrucción. |
| Denotación | Registro de datos sobre la intervención, dentro de los elementos añadidos al bastidor.<br>Reintegración de lagunas con rigattino, que en los informes de la década de 1980 se enuncia como “el tradicional” rigattino, como si fuera la |

| | |
|---|---|
| | única opción técnica, que no había que cuestionar.<br>Aplicación de pátina en la reconstrucción, a través del sistema operativo de rigattino. |
| Trabajo multidisciplinario | Para analizar la toma de decisiones |
| Trabajo con la comunidad | Vinculación directa. Decisiones sobre el patrimonio que se definen a partir de las necesidades de la comunidad que usa en devoción el Altar. |

Uso de la teoría para justificar lo injustificable: Informe sobre *Señor San José,* informe de Eugenia Macías, *1995-1996*

Para el texto recupera el informe de la generación 1994-1995, realizado por Berenice Valencia, que desarrolla la introducción, datos generales de la pintura, su entorno en el que se considera el contexto de origen y el actual, así como el carácter social de la obra[15], que se vincula al ámbito religioso. Posteriormente aborda la descripción formal y la composición de la imagen, así como datos sobre su iconografía; continúa con la descripción y análisis de los materiales constitutivos, su procesamiento, las fases de manufactura. Para continuar con el estado material de la pintura, donde se desglosan los problemas que la aquejan.



En la propuesta de intervención se describe la "justificación de procesos", el término de justificación estaba definido desde el INAH y permaneció incluso en los formatos para elaborar proyectos hasta hace pocos años, quizá es un término que sigue en uso. En el STRPC lo dejamos de emplear por considerar que nuestras acciones no requerían una justificación *a posteriori,* sino un sustento teórico de referencia inicial, sobre el que se construyen las decisiones y la propuesta de intervención. Ya comenté al respecto de esto en el Capítulo 1. Sin duda lo que se vierte a continuación es un claro ejemplo de lo que se quisiera evitar.

[15] Este apartado se trazó por parte de los docentes historiadores de la ENCRyM en 1990, que se entendía como el análisis de la función que había tenido la pintura para una sociedad determinada, en su momento de creación o en el momento actual, o en ambos. No encontré una referencia documental al respecto, pero recuerdo que esa era la intención del ejercicio.21

En dicho apartado la autora señala que se ha propuesto re entelar la obra, la cual no necesitaba una consolidación para dotar a la pintura de estabilidad estructural, pero se considera que es mejor hacerlo dado que el re entelado a la cera resina es un proceso estable. Esta consideración se hace en virtud de que la pintura regresará a las bodegas del Museo del Carmen, que no cuentan con las condiciones de humedad y temperatura adecuadas. Es significativo que no considere que esta pintura tenga alguna relevancia artística, y la tache de pintoresca e ingenua, lo que la hace vincularla en su origen a una comunidad modesta, religiosa y civil. Sin embargo, como se verá no es una pintura popular, no de un pintor encumbrado, pero tampoco es un arte menor.

Fig. 35 Señor San José (Macías, 1995). Reverso donde se observa la condición del soporte y las intervenciones

Señala que por su temática debió formar parte de la “enorme red de imágenes, fiestas, devociones y milagros que van saturando a la Nueva España”, es decir, le otorga

un carácter utilitario religioso relevante, dentro del marco eclesiástico enfocado a atizar el fervor de la sociedad hacia la religión, como recurso de “escenografía, música, entorno, un cuidado de la inserción de la imagen en un medio físico, fetichización y dinámica de consumo (ofrendas, incienso, donativos)…, [porque] la imagen implica… gamas distintas de representaciones que imbrican lo político, lo alegórico y lo mitológico.” (Macías, 1995: 11) Me ha parecido importante recuperar estas líneas del texto de Macías porque emplea conceptos y lenguaje poco común, en relación con el resto de informes analizados entorno a su momento de escritura. Macías ofrece un panorama que sale del recurso de contextualizar la pintura, en función a una época estilística, su énfasis está en las dinámicas sociales que podrían haber estado en ejercicio con la imagen de San José.

Por otro lado, la autora del informe precisa tomar en cuenta que el bastidor original será eliminado, para lo cual argumenta que: “porque por su antigüedad [no tiene] la suficiente fuerza para tensar la tela” (Macías, 1995: 32), además que hay pastas originales, que tendrán que ser removidas del bastidor desbastándolo, para conservar la capa pictórica e imagen que se encuentran sobre las pastas. La justificación, que bien entendida es sinónimo de otorgar argumentos a un caso, cede a los requerimientos técnicos y no a la reflexión teórica, pero sobre todo se realiza como sustento posterior a la acción y no como marco de referencia.



Se reconoce actualmente, una falta de reflexión crítica, debido a que era claro que el re entelado de consolidación a la cera resina proveía a las pinturas de estabilidad material para su preservación. Esto alude a la concepción de realizar tratamientos de intervención que alarguen la vida de la obra, aunque no sean necesarios. Esta decisión provoca que el bastidor se tenga que eliminar y que no haya el menor análisis sobre su valor como elemento tecnológico e histórico, ni que sea parte de la unidad de la pintura. Es claro que la autora se da cuenta de que lo que se está aplicando no es adecuado, pero busca justificaciones para darle sustento a las decisiones que se han tomado, seguramente desde el ámbito docente.

La pátina es considerada en el proceso de limpieza de barniz, Macías señala que se hará una “limpieza de barniz oxidado, pátina (en tanto mugre), no en tanto historicidad de la obra) y deyecciones de insectos” (Macías, 1995: 32); es decir, que se asume que la

pátina puede contener mugre y parte de un barniz oxidado. En este elemento (barniz) se contiene la historicidad de la obra, es decir, la evidencia del paso del tiempo, la cual es respetada durante la remoción de todo lo demás. En este caso, es importante señalar que Brandi siempre fue enfático en establecer que la pátina nunca debe ser considerada como sinónimo de mugre. Y en relación a la consideración de la pátina diserta en torno a la consideración de lo histórico y lo estético para dar argumentos suficientes, como para que desde ambas perspectivas se considere conservarla. Si como dice Macías el paso del tiempo se respeta durante la remoción de todo lo demás, mugre y barniz oxidado, no queda claro entonces en dónde es que se reconoce el concepto de pátina.

Fig. 33 Señor San José (Macías, 1995). Anverso tras el re entelado, de consolidación a la cera resina, antes del proceso de limpieza

Fig. 36 Señor San José (Macías, 1995). Anverso montado en su bastidor nuevo, con proceso de limpieza terminado, donde parece haber un nivel cercano a la eliminación del barniz oxidado, y con resanes para iniciar la reintegración.

Para la reintegración de las lagunas se emplean colores al barniz y rigattino, el primero un material distinto al original, pero con cualidades ópticas similares al óleo original. Y el rigattino como sistema operativo para asegurar que la intervención se note, aunque la autora del informe señala que en realidad es porque “facilita la obtención de tonos y texturas por medio de la vibración de color”. Macías argumenta que esto se hará “en lagunas grandes y punteo en zonas abrasionada que molestan la lectura de la obra hasta un grado en que esto ya no suceda (lo cual no implica eliminar por completo la abrasión, pues esta sería una intervención excesiva)” (Macías, 1995: 34). Se muestra una cierta consciencia de hacer un proceso de manera paulatina, con evaluaciones constantes, para no intervenir en exceso, lo que alude implícitamente a la mínima intervención definida en la Carta de Venecia, que influenció Cesare Brandi.

Posteriormente relata cómo se ejecutan los procesos y señala qué análisis científicos se hicieron, coloca un registro fotográfico y refiere conclusiones. En ellas señala que la pintura es de carácter popular, lo que no la demerita porque es "ante todo un bien cultural, un producto social en última instancia" (Macías, 1995: 43).

Con cierta reflexión asegura que, aunque el estado material de la pieza era bueno "requirió de los tratamientos de conservación que normalmente [esta es una palabra clave] se hacen para alargar la vida de este tipo de bienes culturales…" (Macías, 1995: 44), es decir, en pintura de caballete. Esta sentencia es clara, se realizan procesos idénticos siempre, no aquellos que requiere el objeto a partir de su condición o estado de conservación; esto implica que no hay un análisis, sino un actuar conforme a lo que los profesores han decidido.

Y cierra mencionando que "la propuesta de intervención […] se apega a los lineamientos bajo los cuales se debe dar un tratamiento de conservación y restauración a una pintura de caballete: los procesos realizados en esta obra fueron coherentes con la propuesta y no presentaron mayores dificultades al momento de llevarla a la práctica" (Macías, 1995: 44). Hay entonces varias ideas sobre qué delimita la intervención y que son conceptos que se emplean "normalmente" (Macías, 1995: 44), no a partir de un juicio crítico. El uso del término de conservación como tratamientos de estabilización material y de restauración aludiendo a procesos de limpieza de barniz y reintegración se usaron constantemente al menos desde finales de 1980, pero nadie sabe por qué razón se hace esa distinción, ni quién la propone; como se vio en el capítulo 1, ni Brandi, ni Philippot, ni Jaime Cama[16] aluden a esas diferencias; quien sí lo hace es Argan (1938: 133) y Liliana Giorguli. Incluso recuerdo que al final de la ficha clínica que se levanta como primera aproximación a la obra, en el STRPC existían dos aparatados para enlistar o describir ambos tipos de procesos. No existen fotografías de fin de proceso.



[16] En el texto de 1973 explica que Restaurar se ha usado para referirse a la labor excepcional de perpetuar la obra a través del tiempo. La Conservación, señala el autor, tiene un sentido de temporalidad, coincidente con preservar el patrimonio cultural y proyectar su mensaje a futuro. Salvo la idea de que la restauración es una actividad excepcional, a mi juicio no existen muchas diferencias entre sus definiciones; dado que perpetuar implica hacer algo para que el bien cultural dure mucho tiempo, mientras que preservar connota proteger o resguardarlo, intentando conservar su estado libre de algún daño.

| Conceptos usados | Observaciones |
|---|---|
| Carácter social de la pintura | Se vincula al sitio de procedencia, por lo que se reconoce que su carácter social está en una comunidad religiosa |
| Eliminación de elemento original (bastidor) | Por su antigüedad, no cumple con los requisitos necesarios para darle estabilidad a la pintura. |
| Tratamiento de consolidación y refuerzo (re entelado a la cera resina) | Para alargar la vida de la obra, aunque no sea necesario el tratamiento. |
| La pátina | Evidencia del paso del tiempo, por lo que no se remueve, pero el barniz oxidado y la mugre sí. |
| Uso de materiales similares al original para reintegrar | Por ofrecer cualidades ópticas similares al original. |
| Original | Implícitamente se entiende que son las materias constitutivas de la obra con las que se produce la creación, en un momento pasado. |
| Que la reintegración se denote | Uso del rigattino |
| Mesura | Se trabaja la reintegración por tamaño de lagunas, realizando evaluaciones constantes, para evitar una intervención excesiva. |



Conceptos de la teoría implícitos: PROYECTO en el Teatro Nacional de Santa Ana, El Salvador C.A., varios autores, 1992

Este fue un proyecto de colaboración entre ambos países, gestionado por Jaime Cama como director de la ENCRyM. De hecho, la primera visita la hace él en 1991, según se enuncia en el primer informe de intervención.

El Teatro Nacional de Santa Ana fue construido en 1902 y concluido hacia 1910. Durante la década de 1980, había caído en desuso como teatro, convirtiéndose en espacio para la exhibición de películas cinematográficas, en centro social para la realización de fiestas e incluso como espacio para el circo; ello provocó deterioros en varias áreas del teatro, incluyendo pinturas murales, cielos rasos, pinturas de caballete, elementos decorativos de yeso y metal, etc. Un sector de la comunidad, preocupado por la situación,

conformaron hacia 1986 Asociación para la Cultura del Salvador (APACULSA), encabezada por Ramón Francia. Esta asociación gestionó con los encargados de cultura del país apoyo, que les fue concedido mediante la asignación de un grupo de personas que iniciaron la Restauración del Teatro. La primera fase del proyecto habilitó el vestíbulo donde pudieron desarrollarse algunas presentaciones teatrales. Estas actividades fueron generando recursos extras para restaurar el edificio, pero también para recuperar el lugar del Teatro Nacional en la vida de la comunidad. "Siempre pensamos que el trabajo era en dos vías: el rescate del edificio como un patrimonio nacional, símbolo de Santa Ana y de El Salvador; y la reactivación del lugar como un vehículo de cultura", explica Francia. "Teníamos que darle sentido al Teatro y lograr que la población se volviera a apropiar del edificio. Un trabajo tan cuesta arriba como la restauración" (https://www.ecured.cu/Teatro_de_Santa_Ana, consultado 4 junio 2018).

Su labor no se centró en las gestiones al interior de la comunidad de Santa Ana, ni del país, sino que trabajaron con embajadas y empresarios para hacerse de fondos suficientes. El gobierno salvadoreño otorgó subsidios anuales a través de su dependencia de cultura CONCULTURA y en términos generales APACULSA logró en nueve años restaurar, con diversos especialistas, las cuatro fachadas del Teatro y pintar exteriores e interiores. La OEA aportó recursos para la compra de equipo y materiales necesarios. En 1991 se firmó un convenio con México, por cinco años, para que nuestro país enviara restauradores de pintura de caballete y mural; a cambio se ofreció hospedaje y alimentación para los restauradores, así como la compra de materiales necesarios para la intervención.



En el texto se habla sobre los antecedentes histórico culturales del Teatro Nacional y la información vertida tiene que ver con la arquitectura, no con los objetos que se restauraron. Se alude a procesos de Conservación y Restauración de todos los elementos arquitectónicos y decorativos del teatro. Además, se señala que “el proyecto contempla la creación de un marco conceptual y teórico que permita identificar las características históricas, socioculturales, urbanísticas y funcionales del Teatro de Santa Ana a través de una serie de investigaciones de carácter bibliográfico y análisis in situ” (Moran y García, 1992: 12), desafortunadamente el marco teórico nunca se explicita. En el texto introductorio del Informe se reconoce que se pidió que los criterios de intervención expedidos por los mexicanos, fueran aceptados por los salvadoreños. La práctica de campo con estudiantes

fue coordinada por las adjuntas del STRPC Lourdes Morán y Gisela García, aunque al parecer hay dos temporadas más. Se ubicó el informe de 1996 en el CDyB de la ENCRyM.

Incluso se menciona que parte de los objetivos del proyecto de la ENCRyM sería la "participación activa en el desarrollo de los criterios teóricos y técnicos para la conservación y restauración arquitectónica" (Moran y García, 1992: 14). En relación con las pinturas, que se enuncian como lienzos, solo se dice que habrá colaboración para su Conservación y Restauración; esta distinción tiene que ver con tratamientos de estabilidad material y aquellos que inciden en la imagen.

Se trata de cinco de las seis pinturas ubicadas en la cúpula a manera de decoración, con temas sobre las artes escénicas y otros tres con elementos decorativos, a manera de gobelinos pintados; se mencionan y analizan los cinco que quedan, porque el sexto no se encontró. Cada imagen tiene una descripción formal, un apartado de estado de conservación, que en el texto se menciona como estado de deterioro. En esta sección se mencionan los deterioros materiales y estructurales, haciendo reconocimiento de que las lagunas producidas por pérdidas afectan a nivel estético e impiden la correcta lectura.

Fig. 37 Pinturas en técnica la temple, siglo XX. Decoración de la cúpula del Teatro de Santa Ana.

A ello siguen las propuestas de Conservación en las que se busca devolver estabilidad a los lienzos y la pintura, con re entelados reversibles, que sólo se unen a la tela original a través de un adhesivo natural. Esta es la primera vez que se aplica este tipo de procedimiento, pero debe recordarse que se trata de pinturas con una técnica pictórica mate, distinta a la más común, conocida como técnica al óleo; aun así, es relevante que se haya realizado un ejercicio de re entelado de contacto que dista de lo que señalaba Macías como el procedimiento normal que se aplicaba al interior del STRPC.

Aunque no se menciona como tal, el haber enfrentado la conservación de varios lienzos al temple, obligó al equipo de trabajo que estuvo encabezado por Jaime Cama a aplicar una técnica de re entelado distinta a la que se concebía como la única capaz de preservar una pintura, que era el re entelado de consolidación a la cera resina. Por su carácter consolidante impregna todos los estratos de la pintura, modificando en algunos aspectos su imagen, al saturarla por completo. Por esta razón este proceso está contraindicado en las pinturas con técnicas al temple.



A partir de ese momento, se comienza a emplear el sistema de re entelado de contacto incluso para algunas obras al interior del STRPC. Su apropiación fue lenta y se instituyó como alternativa obligada hasta el periodo posterior al año 2000. Pero sentó precedentes para considerarlo como una opción necesaria en ciertas pinturas, que no requerían la consolidación, pero sí un refuerzo del soporte, o bien para que los docentes buscaran pinturas con técnicas al temple, para provocar experiencias distintas en los estudiantes y referentes de análisis distintos.

Se decide aplicar una capa de protección antes de resanar reintegrar para aislar la intervención y asegurar su reversibilidad. Se asume que el resane de los faltantes “recupera […] unidad formal a la obra. Durante este proceso tomará especial importancia el criterio de mínima intervención, por lo cual sólo se intervendrá aquellas lagunas que representan una interrupción en la lectura de la imagen (tomando en cuenta las dimensiones, composición y punto de vista del espectador)” (Moran y García, 1992: 22); es curioso que se mencione que el resane colabora en la reconstitución de la forma, porque en realidad es parte del proceso de reintegración porque la calidad en su textura y color, propician la correcta o incorrecta construcción del color, pero no de las formas.

Fig. 38 Aplicación de barniz



Asimismo, la reintegración cromática reestablecerá la unidad formal de la obra, a través de la aplicación de materiales reversibles y técnicas que garanticen la identificación de las zonas intervenidas; “este proceso se regirá de acuerdo a los criterios teóricos, técnicos y éticos de reversibilidad y mínima intervención” (Moran y García, 1992: 22).

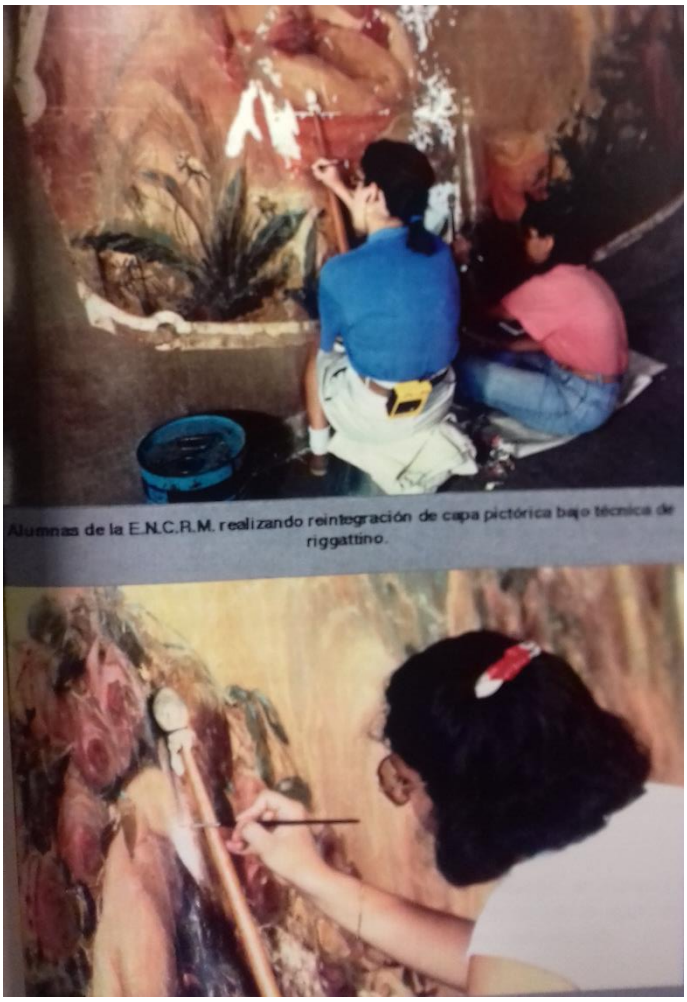
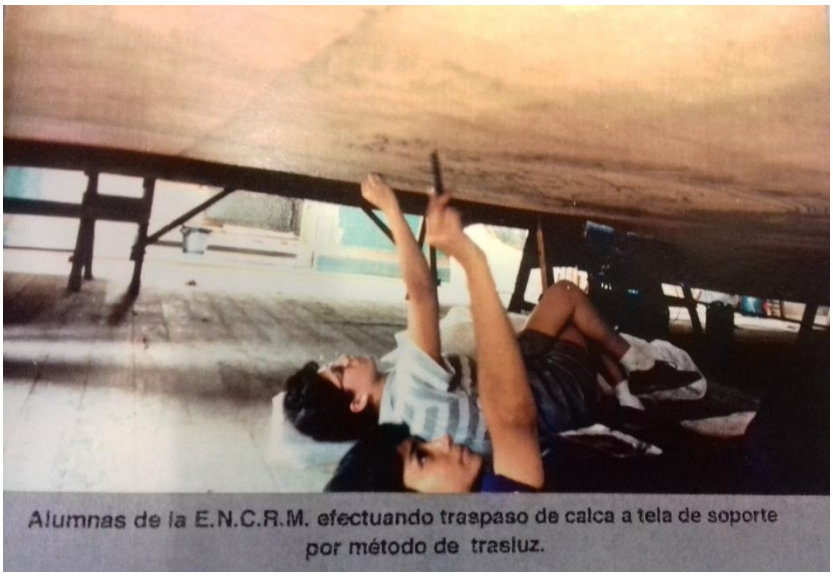



Fig. 39 Reintegración, aplicación de gouash



Para el caso del faltante de una pintura, hizo que se pensara en completar la unidad visual de la serie pictórica; su reproducción abre la posibilidad de señalar en qué casos es pertinente acudir a este proceso, en los términos que la literatura define, como caso excepcional. No se dice, pero se entiende, que, en un teatro en funciones constantes, sería imposible considerar el faltante pictórico como una huella del paso del tiempo sobre la unidad decorativa de la cúpula. Se explica que “se intervinieron las lagunas más notorias de acuerdo a sus dimensiones, composición y distancia de apreciación para el espectador” (Morán y García, 1992: 24), aplicando gouash con el sistema de *rigattino* en las lagunas grandes, y manchado a tono más bajo en las pequeñas, por lo que asumo que implícitamente aluden al respeto al original.


Alumnas de la E.N.C.R.M. efectuando traspaso de calca a tela de soporte por método de trasluz.

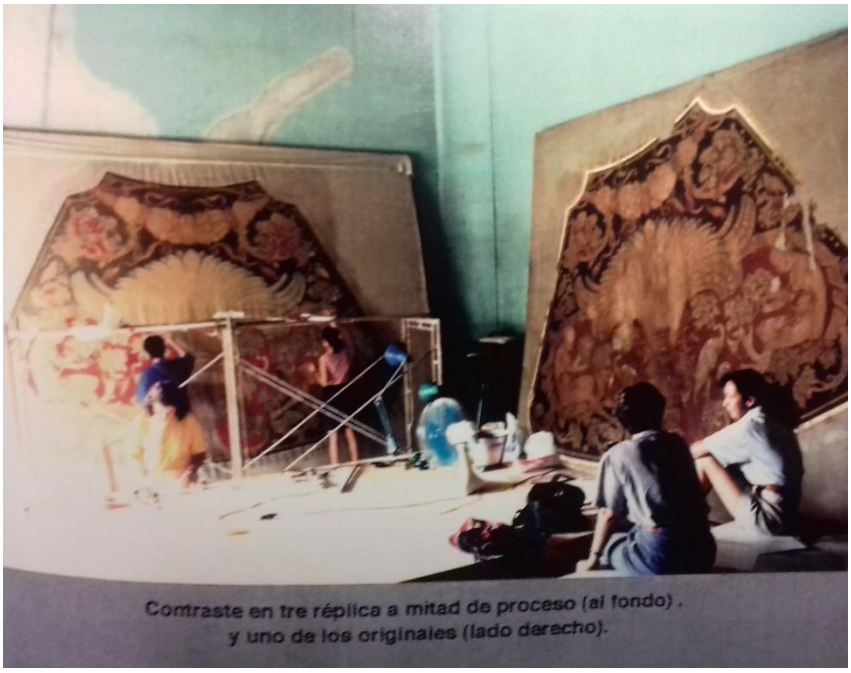

Contraste en tre réplica a mitad de proceso (al fondo), y uno de los originales (lado derecho).

Fig. 40 Réplica del lienzo perdido, para completar la unidad visual decorativa, de la cúpula del Teatro.



Por otro lado, está el informe de 1996 (García y Cama, 1996) solo describe los tratamientos realizados en tres cielos rasos, en los que asumo emplearon ciertos conceptos, pero no se mencionan en lo absoluto en el informe. Ponen parches en las roturas, lo cual habla de un respeto por los materiales originales, un límite claro de intervenciones que no son necesarias como el re entelado, se aplicó cola para consolidar

de manera local donde se intuye el uso de materiales compatibles, la colocación de resane de color blanco, para tener una superficie similar a la original y proceder con facilidad a la colocación de color, habla de un concepto de imagen adecuado. Y se aplicó la reintegración con gouash para dar la sensación del temple, y a través de manchas para distinguir del original. Esto en función del factor estético sin menospreciar el respeto al original y la mínima intervención, que tampoco aplica porque replicaron los faltantes.

En un anexo colocan un texto que parece haber escrito Jaime Cama en julio de 1996, donde se menciona haber seleccionado el plafón del lobby de la planta baja, que es una alegoría, pintada al temple, en el siglo XX. Habla de zurcir el textil en vez de hacer tratamientos tradicionales; se entiende que son soportes muy delgados que no se desmontarán de los techos, por lo que esta solución parece la más viable; menciona el factor estético para definir el tipo de materiales para la reintegración, que no solo afrontará lagunas de pérdida, sino de manchas que son imposibles de eliminar por otro medio; con el objetivo de no interrumpir la lectura visual del conjunto, por lo que se sugiere el uso de un resane coloreado, cercano al tono faltante, para terminar el color a pincel “una vez lograda la reintegración de color, a satisfacción de los conceptos teóricos que privan en el trabajo de restauración, y en particular en los tratamientos que realiza el cuerpo docente de la escuela, en el área de pintura de caballete, se procederá al montaje” (Cama, 1996, Anexo s/n).



| Conceptos usados | Observaciones |
|---|---|
| Conceptos diferenciados de Conservación y Restauración | Conservación implica dar estabilidad a la materia de la obra. Restaurar implica intervenir el aspecto o imagen de la pintura. |
| Se habla de criterios definidos por el equipo mexicano | No se explicitan, pero a partir de los tratamientos relatados y las fotografías, se puede pensar en:<br>• Respeto a la apariencia de la técnica en las pinturas<br>• A pesar de que se barniza, se busca no alterar el aspecto mate<br>• Unidad visual de la serie, dado que se reconstruye el lienzo perdido.<br>• Denotación de la intervención por uso de rigattino. |
| Reversibilidad como criterio de intervención | Los procesos para estabilizar los soportes de las pinturas se pueden remover, dado que el adhesivo es de origen natural y puede eliminarse |

| | |
|---|---|
| | sin afectar la obra creada a principios del siglo XX.<br>También se emplea en el proceso de reintegración, dado que se emplearán materiales solubles como el gouash, sobre una capa aislante de barniz, se entiende que esto permitirá separar el original de la intervención y hacerlo reversible sin dañar el original. |
| Concepto de laguna | Como interrupción en la continuidad de la imagen formal |
| Mínima intervención en reintegración | Se irán abordando las lagunas que interrumpan la lectura de la imagen de mayor a menor grado, Sin embargo en la réplica este criterio no aplicaría. |
| Unidad formal de la obra | Se refieren a ello como si lo formal en la obra, también se relacionara con los estratos que la componen. |
| Réplica | No está explícito, pero se entiende que un Teatro en funciones, con visitantes constante no puede presentar un espacio decorativo con faltantes. El uso abre la posibilidad de reconstruir la unidad visual de la serie decorativa de la cúpula. |
| Unidad visual | No se explica, pero se puede intuir que se trata del conjunto de pinturas que conforman un todo decorativo, que se ubica en un espacio específico, en este caso del Teatro. |
| 1996:<br>No hay conceptos teóricos explícitos, pero parece que siguen un texto que se añada como anexo, firmado por Jaime Cama. En la columna contigua distinguiré lo que él sugiere *con fuente en cursivas* | Se coloca un parche, lo cual habla de un **respeto al original.** *Se sugiere zurcir el lienzo de soporte, en vez de aplicar un re entelado.*<br>Límite claro de intervenciones que no son necesarias como el re entelado.<br>Colocación de resane de color blanco, para tener una superficie similar a la original y proceder con facilidad a la colocación de color.<br>Reintegración con gouash, para dar la sensación del temple, y a través de manchas para distinguir del original |
| Imagen adecuada | Aplicación de materiales de intervención que permitan construir el color que falta, por causa de deterioros [lagunas]. Tomar en cuenta el *factor estético para definir el tipo de materiales para la reintegración* |

Teoría de Restauración sin reconocimiento

a) Informe de pinturas de Acolman, varios autores, 1990 (catalogado con el año 1991)

En un informe fechado en este año se compilan tres trabajos realizados en pinturas, realizados en 1990. Cada documento contiene aparatados específicos y una ficha clínica de cada pintura. En ellos se observan análisis sobre la historia de la obra, antecedentes históricos del tema, iconografía y análisis formal, definición de los materiales constitutivos, análisis químicos y físicos, así como un pequeño capítulo sobre el trabajo gremial, y el ámbito histórico económico donde se establecieron los talleres de pintura. En uno de los informes se escribe sucintamente sobre la biografía del personaje representado.

Posteriormente se define el estado de conservación y la propuesta de trabajo. No es casualidad entonces, que los tres cuadros hayan perdido su bastidor original y se hayan re entelado a la cera resina. En ninguno de los textos se menciona algún concepto teórico o criterio de intervención. Ello no quiere decir que no hayan sido considerados en la toma de decisiones.

Fig. 41 *El Calvario* antes de proceso, y única imagen del texto para este cuadro.

b) Documento mecanografiado en resguardo del STRPC del año s/f, Temario General del STRPC, (Fecha probable 1990-1992)

Se muestra a continuación un fragmento del documento realizado por Liliana Giorguli, se menciona un tema específico para la teoría de Restauración, que contiene lo siguiente:

**Teoría de Restauración**

1. Contenido
   1.1. Mínima intervención
   1.2. Reversibilidad de procesos y materiales
   1.3. Uso de materiales inertes y estables
   1.4. Concepto de pátina
   1.5. Respeto al original
2. Objetivos específicos Este tema se abordará como una revisión de los conceptos ya estudiados en la materia correspondiente, y se verá la aplicación de estos a la pintura de caballete
3. Área tecnológica Se hará la revisión de conceptos básicos, Preservación, Conservación, Restauración, y su establecimiento entre los procesos de intervención en caballete.
4. Área científica Se hará a revisión teórica de conceptos como Reversibilidad de química, Reversibilidad aplicada al uso de los materiales de intervención en caballete, Estabilidad y degradación, Fundamentos fisicoquímico de pátina
5. Apoyos Material fotográfico
6. Técnicas didácticas Revisión documental
7. Material didáctico Material fotográfico y obras asignadas
8. Forma de evaluación participación del alumno
9. Bibliografía Cesare Brandi Teoría de Restauración; Paul Philippot El problema de la Integración de lagunas y la noción de la pátina y la limpieza de pinturas; Mora, A. Conceptos de pátina, limpieza y reintegración en pinturas de caballete (p.14-15)



Parece haber un reconocimiento sobre la importancia del uso de cierta teoría de Restauración asociada a los procedimientos de intervención de la pintura de caballete, sin embargo, ello no queda explícito en los registros documentales realizados por los

estudiantes en el informe de 1990-1991. A partir del tema sobre teoría de la Restauración, en el programa de materia, se puede reconocer una mezcla entre lineamientos y criterios. De ello también se puede suponer que se discutió en torno a la mínima intervención, pero en todos los casos se realizaron tratamientos invasivos, como es el caso del re entelado a la cera resina. Reversibilidad de procesos y materiales, que, en el caso del tipo de re entelado señalado, es retratable con la misma técnica y reversible porque se puede eliminar el soporte de refuerzo, no así la consolidación; cabe señalar que el concepto de retratable no circula en el argot de la Restauración hasta tiempo después.

Debió de reconocerse la necesidad de emplear materiales inertes y estables. Para las limpiezas o proceso de rebaje de barniz se incluyó el concepto de pátina, pero es difícil corroborar si se consideró en la práctica, porque no pude ver las obras en vivo y las fotografías son escasas y de poca calidad. Así como el lineamiento de respeto al original que tampoco se aplica, porque los bastidores originales se remueven para colocar nuevos bastidores, con características tecnológicas modernas y funcionales.

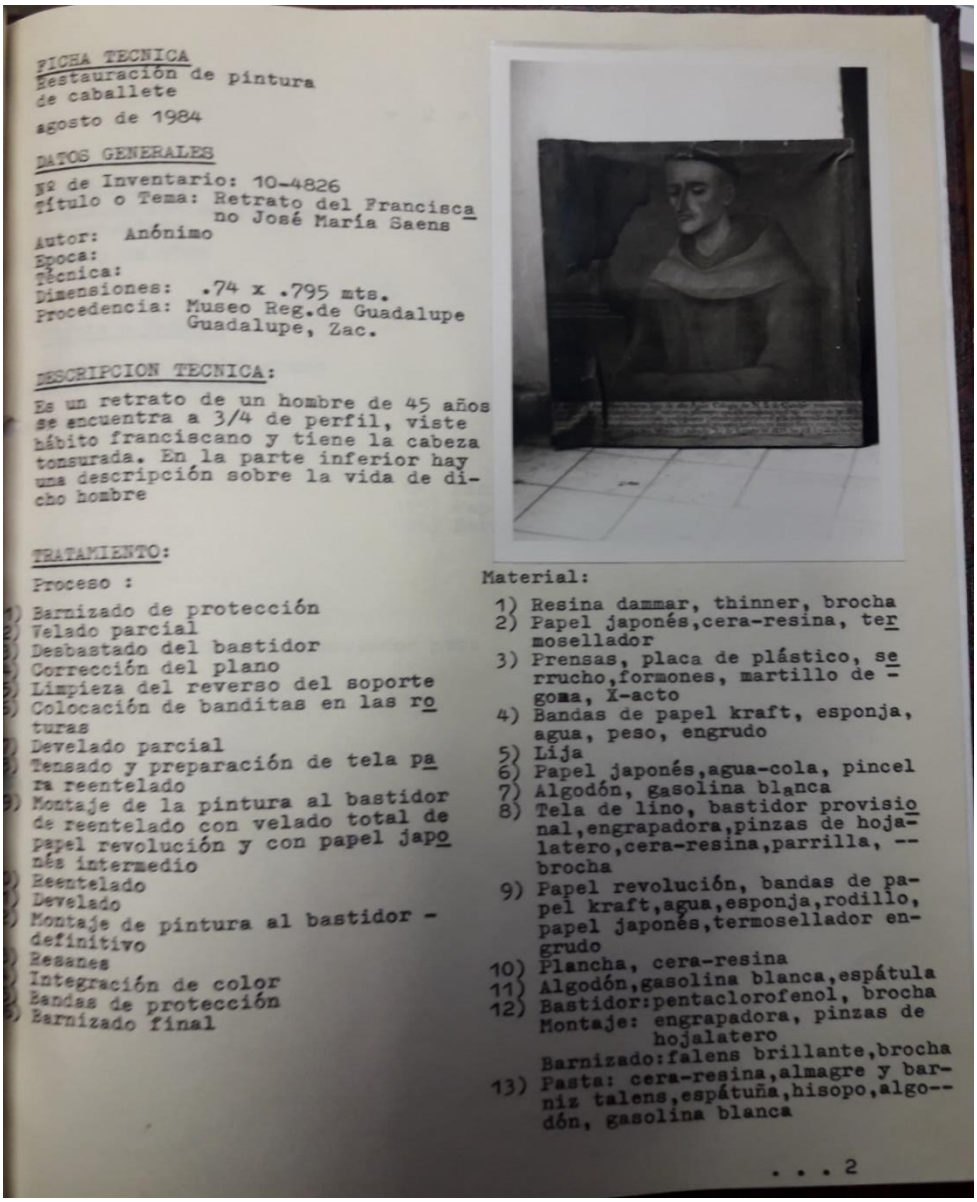


c) Sin título, Informe de Javier Padilla Leiner, 1984.

Uno de los primeros informes que se encuentran en la CDyB de la ENCRyM, sobre el taller de pintura de caballete data del 5 de octubre de 1984. Se encuentra firmado por Javier Padilla Leiner como coordinador de alumnos en el Taller de Caballete. Ahí se enuncia el trabajo realizado en una práctica en el Museo de Guadalupe, en Zacatecas, durante casi un mes. En cada hoja se coloca una fotografía blanco y negro que parece ser de antes de procesos, pero la falta de detalle en algunas imágenes hace imposible asegurarlo.

Junto a la fotografía se describen los datos generales de la pintura, una pequeña descripción formal y se enlista con números, los tratamientos aplicados; a su lado lo acompaña una lista con los mismos números que correlaciona el tipo de materiales utilizados para cada proceso, sin mayor explicación.

Es muy difícil reconocer qué se realizó en cada pieza y cómo resultó la aplicación, pues no hay fotos comparativas y no existe ninguna mención a alguna teoría de Restauración.



FICHA TECNICA
Restauración de pintura de caballete

agosto de 1984

DATOS GENERALES

Nº de Inventario: 10-4826
Título o Tema: Retrato del Franciscano José María Saens
Autor: Anónimo
Epoca:
Técnica:
Dimensiones: .74 x .795 mts.
Procedencia: Museo Reg.de Guadalupe Guadalupe, Zac.

DESCRIPCION TECNICA:

Es un retrato de un hombre de 45 años se encuentra a 3/4 de perfil, viste hábito franciscano y tiene la cabeza tonsurada. En la parte inferior hay una descripción sobre la vida de dicho hombre

TRATAMIENTO:

Proceso :

1) Barnizado de protección
2) Velado parcial
3) Desbastado del bastidor
4) Corrección del plano
5) Limpieza del reverso del soporte
6) Colocación de banditas en las roturas
7) Develado parcial
8) Tensado y preparación de tela para reentelado
9) Montaje de la pintura al bastidor de reentelado con velado total de papel revolución y con papel japonés intermedio
10) Reentelado
11) Develado
12) Montaje de pintura al bastidor - definitivo
13) Resanes
14) Integración de color
15) Bandas de protección
16) Barnizado final

Material:

1) Resina dammar, thinner, brocha
2) Papel japonés,cera-resina, termosellador
3) Prensas, placa de plástico, serrucho,formones, martillo de - goma, X-acto
4) Bandas de papel kraft, esponja, agua, peso, engrudo
5) Lija
6) Papel japonés,agua-cola, pincel
7) Algodón, gasolina blanca
8) Tela de lino, bastidor provisional,engrapadora,pinzas de hojalatero,cera-resina,parrilla, -- brocha
9) Papel revolución, bandas de papel kraft,agua,esponja,rodillo, papel japonés,termosellador engrudo
10) Plancha, cera-resina
11) Algodón,gasolina blanca,espátula
12) Bastidor:pentaclorofenol, brocha
Montaje: engrapadora, pinzas de hojalatero
Barnizado:falens brillante,brocha
13) Pasta: cera-resina,almagre y barniz talens,espátuña,hisopo,algodón, gasolina blanca

. . . 2

Fig. 42 Informe de la pintura intervenida

**Consideraciones finales**

Hemos visto algunas de las huellas escritas encontradas en los documentos de archivo público, pero también del archivo propio de la academia, en resguardo del STRPC. Nunca sabremos, señala Ricoeur, "si el paso del testimonio oral al testimonio escrito, al documento de archivo, es, en cuanto a su utilidad o sus inconvenientes para la memoria viva, remedio o veneno –*pharmakon*—"(2015: 218). En la ENCRyM los testimonios escritos han tenido utilidad para la memoria, en primer término, debido a que desde la década de 1980 se ha buscado registrar información sobre las intervenciones; en segundo lugar, ha habido consciencia para preservar los registros de Restauración como huellas de nuestra propia actividad, que, al mismo tiempo, como señala Ricoeur, al ser resguardados se establecen en un acto de hacer historia. Aunque desde mi perspectiva, ese acto de hacer historia se queda en la intención inicial.

Las huellas escritas al convertirse en documentos de archivo, están disponibles para el lector, pero en muchas ocasiones se constituyen como testimonios mudos y huérfanos (Ricoeur, 2015: 219), lo que los ubica en la inutilidad; en la ENCRyM son testimonios olvidados de poca consulta[17]. Sin embargo, hasta ahora nos han sido de utilidad en la docencia, para fomentar la investigación sobre ciertos conceptos que se aplican en la intervención de pintura de caballete (Flores, 2013) o para definir perspectivas de análisis sobre ciertos tópicos. Pero como material de consulta para abrevar la historia de los Seminarios Taller o la memoria colectiva de los restauradores, su consulta es escasa o casi nula, mudo en palabras de Ricoeur.



Habrá que considerar al leer los testimonios y en la recuperación que hago que, como vimos en el capítulo anterior Bloch menciona que no se debe creer a todo testigo, ni aceptar de manera tácita lo que demuestra cada testimonio histórico; es decir, habrá que

[17] De enero a diciembre de 2018, la Biblioteca y Centro de Documentación (ByCD) de la ENCRyM registró 35 informes de pintura de caballete, como los más consultados, los cuales se prestaron en 99 ocasiones. Esto quiere decir que algunos ejemplares se revisaron una vez, pero otros más de diez veces. Se sabe sin que haya una estimación estadística, que los informes más buscados, tienen que ver con los temas representados en las obras: Virgen de Guadalupe, Cristo, San Francisco, etc.; rara vez se analizan por su contenido, su perspectiva o construcción metodológica. Asimismo, se tiene un estimado de que en un año se prestan en sala 2316 informes, de toda la colección, entre ellos los de caballete, que en total debe tener cerca de 500 o más ejemplares a consulta. En entrevista con Consuelo Chufani, de la ByCD expone que los estudiantes que más consultan el acervo son los de textiles y metales. Ver Anexo: Informes más consultados 2018.

saber dudar de su veracidad, para ponerlos a prueba en el cotejo con sus contextos y con otros testimonios, como parte del procedimiento metodológico sugerido por Bloch. De ahí la necesidad de recuperar el testimonio oral de los actores, que analizaremos en el Capítulo 3. En este sentido el contraste entre el documento de archivo y aquellas memorias de los testigos se hace indispensable para sacar conclusiones, porque no hay creencia en el documento, sino dudas y análisis sobre el contenido, para lograr conocimiento a partir de ellos.

Revisé para este ejercicio aquellos documentos que no tuvieron la intención de dejar testimonio sobre el uso de la teoría de Restauración, al menos no deliberadamente. En principio, dado que se trata de documentos realizados entre un lapso corto de tiempo, en torno a 30 años, supuse que los conceptos y la forma de emplearlos sería muy similar en cada generación, a consecuencia de su cercanía temporal. Esto en relación con los presupuestos de Bloch, que señala que las comunidades comparten prácticas, lo que al mismo tiempo permite corroborar datos, al confrontar sus testimonios; sin embargo, es posible asegurar que sí existen diferencias entre ellos: que van desde la inexistencia de la teoría, su aplicación forzada para justificar acciones que no se sustentan en la condición de la pintura que se restaura, la presencia implícita en el texto sobre criterios que delimitan las acciones, hasta marcos teóricos concebidos a priori del proyecto, para desde ahí sustentar las propuestas de intervención.



Cabe aclarar que el testimonio no informa de lo que se vio en realidad, sino de lo que en un momento particular se creía ver, dado que se trata de una expresión de recuerdo, a partir de la resbaladiza memoria (Bloch, 2015: 101), además son realidades antropológicas, llenas de sutilezas y en estricto sentido, para el caso de los testimonios denominados Informes de Restauración, son resultado de una acción compartida entre profesores y estudiantes. Al colocar los testimonios de manera cronológica, se reconocen rupturas y las continuidades en el uso de la teoría de Restauración.

Como hemos visto, la información y explicitación sobre la teoría de Restauración se explicita en los últimos 10 años, ofreciéndonos en cada avance quinquenal más trabajo de andamiaje entre los conceptos teóricos y las decisiones tomas en materia de restauración. Es evidente que desde 1984 hasta antes de 1995 la teoría de Restauración no figura en los

registros de la intervención de pinturas, se documentan los datos básicos de la pintura, una descripción sobre lo ahí representado y una lista de los procesos realizados. Si buscamos indicios en los registros fotográficos, como documentación que apele al uso de la teoría de Restauración, es difícil hacer conclusiones, debido a que esos registros son generales y en blanco y negro, lo que en casi todos los casos impide reconocer los niveles de limpieza, el respeto a la pátina, y el nivel de reintegración, con su consabido criterio de denotación.

Aunque en el informe de los trabajos realizados en El Salvador C.A. se menciona el desarrollo de criterios para la intervención, pero nunca se alude a ellos, por lo que parece que existía en la discusión la necesidad de establecer referentes teóricos y criterios útiles para delimitar la intervención, no se observa la necesidad de su consignación en los documentos escritos o Informes de Restauración de las pinturas; algunos elementos de la narración y las imágenes dan cuenta de la presencia de conceptos que delimitan, como lineamientos y criterios, la intervención: como lineamiento está el respeto a la técnica pictórica que podría aludir al respeto al original; concepto de unidad visual, que considera el cúmulo de pinturas como una serie que deben estar en armonía, para seguir efectuando su acción decorativa; el concepto de laguna, como transformación que interrumpe la lectura de una imagen, y que debe ser reintegrada a través de sistemas que la denoten del original; aplicación de tratamientos necesarios en función del respeto a la tecnología de las pinturas a evitar acciones invasivas.



En el informe de 1995 se evidencia la necesidad de justificar tratamientos de restauración, que no son necesarios en la pintura que se interviene, como la eliminación del bastidor que es original y que no parece tener ningún problema estructural, pero que por su antigüedad no cumple con los requisitos de estabilización para la pintura; o bien, la aplicación de un re entelado de consolidación cuando no existen problemas de adhesión o de pulverulencia en los estratos pictóricos, que obligarían a una aplicación de ese tipo de tratamiento; en su caso se consuela con señalar que eso alargará la vida de la pintura. La estudiante lo reconoce, pero se siente obligada a dar una razón a las decisiones tomadas. Resalta el uso del carácter social de la pintura, que se propone como una consideración en el análisis de las pinturas desde 1989-1990, que la estudiante vincula al sitio de procedencia, por lo que se reconoce que su carácter social está en una comunidad religiosa

y civil para el culto, ambas relacionadas con la clase modesta, debido a lo pintoresco del cuadro.

Se reconoce la evidencia del paso del tiempo en los materiales de la pintura, y que se comprende que su huella no debe removerse, pero el barniz oxidado y la mugre sí; en ello existe una cierta confusión en torno al concepto de pátina, que debe dimensionarse sin considerar la mugre. En tanto la reintegración de lagunas, se sugiere el uso de materiales similares al original, como las pinturas al barniz. En ese sentido el original, como concepto, queda implícitamente reconocido en las materias constitutivas de la obra con las que se produce la creación, en un momento pasado; ese pasado también refiere a un primer momento, como el que plantearon Brandi y Philippot. Y por último permanece como indispensable el recurso de denotar el proceso de reintegración para demostrar que se trata de una materia distinta a ese original, acción que debe realizarse con mesura.



En cuanto a los cuatro proyectos seleccionados por su influencia en la reflexión teórica dentro del STRPC, se puede decir que Mapethé (1989-1996) abrió la posibilidad de emplear la teoría de Brandi y Philippot para justificar una reconstrucción en una imagen carbonizada; abrió la posibilidad al trabajo con comunidades de manera estrecha, lo cual repercutió en la manera en que se concibieron los proyectos de Tenancingo (2003-2014) y Oaxaca (2008 -2009). Asimismo, marca un parteaguas de trabajo multidisciplinario que permaneció como referente para las actividades del STRPC, y que se retomó en proyecto con dificultades en la toma de decisiones.

El proyecto de el Salvador, C.A. permite la modificación de tratamientos de intervención, debido a que la idea de aplicar un mismo tipo de re entelado por su probada eficacia en la conservación a futuro de la pintura, se topa de frente con las necesidades tecnológicas de las pinturas del Teatro de Santa Ana, cuyas características técnicas, plásticas y estéticas se verían alteradas si se aplicaba a tabla rasa dicho concepto. Esta modificación en la estabilización de telas permitió la consideración de reflexionar antes de aplicar un re entelado, en función de aquellas características que se podrían ver afectadas o beneficiadas con el tratamiento. Asimismo, dio pie a tener una posibilidad de reconstruir la pieza carbonizada en Mapethé, a raíz de la consideración sobre la unidad visual perdida

en las pechinas del Teatro de Santa Ana, que derivó en la reproducción de un lienzo perdido.

Mientras, en los informes del 2000 al 2005 se distinguen conceptos y se tratan de relacionar con el hacer, pero hay un uso poco asertivo de los conceptos teóricos; se enuncian conceptos que luego no se argumentan, no cobran sentido conforme a las decisiones tomadas o se usa sin reflexión lo que conlleva a errores conceptuales y entonces parece que se usa la teoría como adorno. Por ejemplo, en los informes analizados de estos dos años, Dávila y Jiménez, se definen como conceptos disociados, la Conservación de la estabilidad en la materia, y la Restauración de la imagen, que será una constante durante muchos años. Existe un reconocimiento a que en el objeto se pueden ubicar instancias históricas; si se toma como referente a Brandi, el habla de la Instancia como caso, donde convergen las argumentaciones que le dan sentido de elementos histórico o del pasado a una pintura, no como momentos. Y se emplea también, en el informe, como sinónimo de historicidad, en función de asumir que la pintura puede tener tres momentos de vida en su tránsito por el tiempo, como lo propuso Jaime Cama, a quien nunca se cita; sin embargo, es notoria la presencia de las ideas de Jaime Cama, puestas a disposición de los estudiantes en el aula, pues aparecen constantemente en la narración documental, desde el 2000.



En el texto del 2000, se menciona que el contexto original está vinculado con el barroco novohispano, lo cual es cierto, pero en materia de toma de decisiones, produce ambigüedad en el reconocimiento del contexto inicial de la obra a restaurar; y del contexto histórico relacionado con el sitio para el que se produjo la serie pictórica, así como del actual, que solo considera el entorno físico; es un uso cercano a la propuesta de Philippot, pero de manera sintética. En esa misma influencia se determina que la unidad es la serie pictórica y la unidad potencial se maneja erróneamente como sinónimo de unidad. La autora del informa determina que existen valores encontrados en la pintura son objetivos, quizá como resultado del estudio científico que se hace sobre los materiales. En ello entonces hay una incomprensión sobre la valoración y una comprensión que asume que el valor es sinónimo de cualidad; es probable que esto no se haya nunca discutido. Permanece la idea de que la reintegración debe denotarse.

En el caso del proyecto Mapethé, se reconoce una distancia importante entre los testimonios de los estudiantes en la década de 1980 y las referencias docentes de la mitad de 1990. Ahí la materia solo se considera en función de su estabilización, lo cual es problemático en un cualquier objeto, pero en pintura de caballete, más dado que la materia es indisociable a la imagen; asimismo se distinguen como actividades de Conservación y de Restauración respectivamente. Se concibe la pintura como unidad en la que se consideran las huellas del tiempo (que se reconoce conformado parte de la instancia histórica), sus características formales, funcionales, estéticas y el significado que tuvo y tiene para la comunidad; es una definición influida por la lectura de textos de Philippot. Se eliminan los agregados pictóricos, que se enuncian como repintes, pero no se explican las razones para hacerlo. Se reconoce que los principios de la Restauración definen la consideración a la pátina y laguna, pero se alude al deterioro que no es un concepto específico que atañe a la teoría de Restauración. Las lagunas se reintegran con sistemas que se diferencia de la creación; y se define la acción en función de atender la funcionalidad del objeto vinculado con la comunidad. Aunque en este ejemplo vemos más aciertos que errores, debo señalar que se trata de un uso desde la parte docente.



Enseguida está el proyecto del Camerin, donde se trabaja desde el inicio con base en un marco de respeto a la tecnología y materiales que constituyen las 14 escenas de la *Vida de la Virgen*. Se reconoce que el respeto al original es entonces indispensable, y por ello se ajustan los tratamientos directos para restaurar su estabilidad y darle una mejor lectura a la serie. Se aplica para ello el criterio de intervención necesaria, que descarta el uso de procesos sin reflexión previa. Se busca la unidad visual de la serie, mejorando la calidad de los barnices originales y de la intervención anterior, así como el tratamiento de lagunas de todas dimensiones; se reponen áreas muy grandes, con faltantes que solo se reconforman en color y con elementos básicos de composición, sin reponer figuras centrales, dado que no se contaba con documentación de su estado anterior. En el caso de los guardapolvos, se tomaron dos decisiones distintas, las pequeñas áreas perdidas junto a la puerta, se repusieron con una técnica similar al original, pero aplicando la reintegración con rigattino; las áreas perdidas y ocupadas con las criptas, se reprodujeron digitalmente, en tela impresa, con el diseño básico tomado del registro fotográfico de los otros guardapolvos originales, con ello se denota la intervención con claridad.

Asimismo, fue relevante el trabajo considerando etapas de acción sobre la estabilización de la materia de las 14 pinturas, antes de evaluar y tomar decisiones sobre la imagen, en relación a procesos de rebaje de barniz que transitaron a regeneración de dichas capas y posteriormente para procesos de reintegración. De este modo se hizo explícito la necesidad de considerar la serie como una unidad, de lo contrario podría haber pensado en intervenir cada escena por separado, desde estabilización hasta reintegración. Por otro lado, fue significativo el trabajo con la comunidad de Tenancingo, en las jornadas de difusión y divulgación de las actividades de Restauración. Cabe señalar que no se diferencias las acciones realizadas entre actividades de Conservación y de Restauración; en este caso todo lo que se ejecuta es Restauración, implícitamente subyace que la Conservación es un área de conocimiento distinta.

No debe olvidarse que, en todos los casos, los informes fueron guiados por el equipo de profesores del STRPC; en el caso de Tenancingo, el texto final es la reconformación de los documentos de varias generaciones de estudiantes, desde la perspectiva de la titular del proyecto. De tal manera que el informe se constituye como un elemento de registro colectivo, pocas veces asumido como tal.



En la mayoría de los casos, aunque las reflexiones fueron colectivas y operaron al interior del STRPC, desde por lo menos 1990, no quedan consignadas en ninguna parte, sólo se resguardan en la memoria de los docentes y quizá también en algunos estudiantes.

Del 2010 al 2015 se nota un avance en el tipo de reflexiones teóricas, sobre todo en el último momento, en el que parece haber una interrelación clara de la herramienta de análisis teórico que soporta la decisión o el tratamiento de intervención. La teoría de Restauración está presente de manera explícita como elemento que da sentido a la acción, con mayor reflexión del estudiante. En este periodo fue posible identificar una ruptura con Cesare Brandi sobre todo en el 2015, aunque ya desde el 2010 se empieza a diluir su presencia. Los conceptos de Paul Philippot permanecen sobre todo desde el 2005 y con mayor énfasis después del proyecto de Coixtlahuaca Oaxaca.

Sin duda el proyecto del Camerin de Tenancingo y el de Oaxaca, descolocaron a los docentes, que desde el inicio buscaron un marco de acción para proponer alternativas viables para la restauración de las pinturas involucradas. Las dimensiones de las obras, su

inamovilidad, su perspectiva de unidad pictórica, promovieron la construcción de fases de intervención, respetando las necesidades de las dos series. En ambos casos se buscó no justificar los tratamientos *a posteriori*, sino construir un análisis y una propuesta de restauración basadas en las herramientas teóricas. En ambos casos se pone en juego la idea del cambio esperado, totalmente explícito en el proyecto de Oaxaca, lo que invita a la reflexión y trasmisión de ideas educativas y de comunicación directa con la comunidad, que detenta las colecciones pictóricas.

En particular, para el caso de Coixtlahuaca, se entiende como proyecto de Restauración, con conceptos eje en función del respeto al bien cultural (no al original porque se entiende que para mucha gente es confuso, aunque no para mí), asociado al respeto de las cualidades y valores identificados en la serie pictórica; a evitar sustituir elementos de la estructura; al uso de materiales compatibles, retratables y de origen natural; a la consideración a la pátina, como concepto crítico; a la valoración sobre los agregados pictóricos anteriores al momento actual y a la denotación de las intervenciones de reintegración y en la estructura. A partir de la propuesta de Paul Philippot se realiza el proceso metodológico sobre el reconocimiento de la serie pictórica en función de la unidad, su contexto e historia; por lo mismo existe una distinción entre unidad y unidad potencial. Se reconoce un valor histórico, que incluye la creación del bien cultural, su factura, situaciones sociales, económicas, culturales y funcionales en cada momento de uso; materiales y técnicas de factura.



Se considera que la autenticidad de las pinturas, se ofrece a partir de la suma de su estado inicial, sus transformaciones materiales y a consecuencia de sus usos, hasta el momento actual en el que se da la Restauración. No debo omitir señalar que el informe es producto de restauradores profesionales y docentes del STRPC.

Sin embargo, en los casos de los informes de los estudiantes se pudo observar que se reconoce una imbricación entre el valor histórico y estético, que está puesto en circulación desde principios de siglo XX en Riegl, y reconformado por Brandi a mitad de ese siglo; forma y composición asociadas a un tiempo y espacio de creación. Al haber espacio existe el contexto como medio físico y geográfico, relacionado con la sociedad, tanto local como académica (asumo que nosotros y los investigadores), que es un concepto cercano

a la propuesta de Philippot. Lugar y tiempo de creación que hacen a la pintura, un ente irrepetible, como sugería Brandi.

La obra pictórica posee valores simbólicos y de significados, asociados a prácticas en el pasado y presente, por lo tanto, un valor funcional culto, ornamental y documental. Asumiendo, intuyo, la propuesta de Cama, se desarrolla un valor tecnológico material donde se reconocen elementos únicos y poco comunes en la producción de la época. Permanece el concepto de la laguna y el cuestionamiento sobre la pátina y la valoración de agregados pictóricos. Se alude al respeto al original, que se emplea como lineamiento del que derivan criterios como la aplicación de tratamientos necesarios (presente desde el proyecto del Camerin); la aplicación de procesos reversibles, compatibles, así como el uso de materiales probados por el STRPC; la denotación de las intervenciones de reintegración.

Hacia el año 2015, se define que la pintura tiene una condición histórica, es decir una relación con el pasado, en el que se incluyen lo artístico y tecnológico, y que como vimos se centra en la perspectiva de Randall Mason. De hecho, la condición material también se incluye porque en ella se denota la antigüedad. Se reconoce la importancia del tránsito entre la creación y el momento actual Como biografía del objeto cultural, que él llama historia de vida, donde operan modificaciones, que van dejando huellas documentales, que vincula a re significación provocada por los cambios en su uso y los asocia a las historicidades, donde se observa una influencia de Cama.



Se reconoce implícitamente la unidad, aunque nunca se define; se determina la necesidad del análisis del contexto, el valor cultural y simbólico de la pintura. Pero también se incluyen los principios y criterios para la toma de decisiones (Castro *et al.*, 2009), como el criterio de legibilidad para soportar la idea de un rebaje de barniz, pero no se menciona el respeto a la pátina (que podría estar implícito en no eliminar el barniz) y de la reintegración de lagunas. Se usa como principio el respeto a la fábrica, más no al original, aunque implícitamente se habla del original, cuando menciona que el bastidor fue agregado y no es original, porque no corresponde a su estado inicial.

Pareciera, a partir de los testimonios involuntarios, que la teoría de Restauración en diversas modalidades ha estado presente en las discusiones, en las clases y en la toma de decisiones al menos desde 1995. Su ausencia en los textos de los años anteriores, no

implica que no se haya considerado como necesaria, ni que se haya obviado del ejercicio de enseñanza, solo muestra que no era relevante su registro, habría que preguntarse, por qué razón.

**Bibliografía**

AGUILAR Sánchez, Beatriz, *et al.* (2014) *Catorce pinturas del Camerin de la Virgen. Práctica de campo Parroquia de San Francisco de Asís, Tenancingo Estado de México. Temporada de trabajo Final*, México: ENCRyM-INAH, inédito.

ALCÁNTARA Hewitt, *et al.* (1995) *Informe de intervenciones sobre los documentos del órgano de Santuario de Mapethé,* México: ENCRyM-INAH, inédito.

ALVARADO Ríos Eduardo, *et al.* (2012) *Informe de los trabajos realizados a la pintura: Genealogía Benedictina, MNV,* México: ENCRyM-INAH, inédito.



ARGAN, Giulio Carlo. (1938) “Restauro delle opere d´arte. Progettata instituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro” en Bollettino d´Arte, XVI, Julio II convengno del soprintendenti. Consultado en diciembre 2018. Disponible en www.bollettinodarte.beniculturali,it/opencms/multimedia/BolletinoArteH/docuemnti/1434379983867_02_Argan_133.pdf

ARGOMEDO Paula, Castellanos Carolina y Patricia Meehan. (1990) *Obra de Acolman trabajada en 1990*, México: ENCRyM-INAH, inédito.

ARROYO, Elsa. (2008) *Pintura novohispana. Conservación y restauración en el INAH: 1961-2004*. México: INAH SEP.

ÁVILA Rivera, Elisa, *et al*. (1989) *Reporte de práctica de campo Santuario Mapethé,* México: ENCRyM-INAH, inédito.

BLOCH*,* Marc. (2015) *Introducción a la historia*, 8ª reimpresión, Trad. Pablo Glez. y Max Aub, México: FCE, Breviarios.

BOTELLO Miranda, Elia, *et al.* (1993) *Purísima Concepción de Miguel Cabrera,* México: ENCRyM-INAH, inédito.

CASADO Aguilar, Victoria. (2007) *Informe de los trabajos de restauración realizados a la pintura de la capilla de San Lorenzo Mártir, Huipulco, D.F.* Temporada de trabajo 2006-2007, México: ENCRyM-INAH, inédito.

CASTRO Barrera, María del Carmen, Valeria García, María Eugenia Marín, Isabel Medina y Patricia Meehan. (2009) "Una primera aproximación a la normativa en materia de conservación del patrimonio cultural de México". En Schneider Renata (coord.) *La Conservación-Restauración. El Debate Teórico*, México: INAH.

CASTAÑEDA, Magdalena y Yolanda Madrid. (2013) *Restauración de las pinturas del retablo mayor del ex convento de San Juan Bautista, Coixtlahuaca, Oaxaca 2008-2012. Ámbitos y procedimientos.* México: ENCRyM-INAH, inédito.



_____ (2016) "Comunicando…ando: Coixtlahuaca, estrategias para la socialización de un cambio esperado", ponencia en el *I Coloquio de Educación Patrimonial Investigación y praxis en la conservación y divulgación del patrimonio cultural*, CNCPC-ENCRyM, inédito.

COMPIANI Alberto, Ibarra Olivia y Peña Norma. (2003) *Informe de los trabajos de conservación realizados en los órganos históricos de Santuario Mapethé y El Cardonal, Hidalgo*. México: ENCRyM-INAH, inédito.

CRUZ Lara, Adriana. (1989) *Reporte de práctica de campo Santuario Mapethé*, México: ENCRyM-INAH, inédito.

DÁVILA Lorenzana, Liliana. (2000) *Oración en el Huerto*, México: ENCRyM-INAH, inédito.

DÍAZ, Omar. (2015) *San Estanislao de Kotska*, México: ENCRyM-INAH, inédito.

ESTRADA Barrientos, David. (2010) *Informe de los trabajos de Restauración realizados a la obra pictórica intitulada ´Juan Diego Tenante´ procedente de Ozumba de Alzate, Estado de México*, México: ENCRyM-INAH, inédito.

ESTRADA Palma, Ma. Luisa Tania (1989) “Santuario de Mapethé patrimonio cultural y política ejemplar”, en *Telegrama político*, No.548, México.

FLORES, Mariana. (2013) *Sinfonías pictóricas tocadas por el tiempo. Propuesta metodológica para el reconocimiento de elementos estéticos, artísticos y plásticos en el análisis de representaciones pictóricas novohispanas y decimonónicas en formato de caballete y su incidencia en el desarrollo y ejecución de su intervención*, Tesis de licenciatura, México: ENCRyM, INAH.

GARCIA Gisela y Cama Jaime. coords. (1996) *Informe de Conservación realizados en el Teatro Nacional de Santa Ana, Rep*ública *del Salvador, julio-agosto*, México: ENCRyM-INAH, inédito.

GARCÍA Lascurain, Gabriela. (1994/95) “El Santuario de Mapethé, Hidalgo” en Revista *México en el tiempo. Revista de historia y conservación*, no. 4, pp.45- 51.

_____ (1992) *La Restauración del Retablo de Cristo. Informe.* México: ENCRyM-INAH, inédito.

GARCÍA Lascurain, Gabriela, Liliana Giorguli y Javier Salazar. (1994) *La Restauración de la pintura y la escultura del Santuario del Señor de Mapethé*, México: ENCRyM-INAH, inédito.

GINZBURG, Carlo. (2018) *Cinco reflexiones sobre Marc Bloch*, trad. Carlos A. Aguirre, Rosario: Prohistoria Ediciones.

GIORGULI, Liliana, coord. (1996) *Informe de los trabajos de restauración en Santuario Mapethé, Hidalgo. Retablo de Ánimas.* México: ENCRyM-INAH, inédito.

GIORGULI, Liliana y Yolanda Madrid, (2005) “La reintegración visual de la laguna del Altar de Ánimas del Santuario del Señor de Mapethé. Estudio de caso”, en Magaloni, Diana (ed.). *Lineamientos y limitaciones en la conservación: pasado y futuro del patrimonio,* México, Seminario de Estudio y Conservación del Patrimonio Cultural, Coloquio 10, Taxco: IIE-UNAM, pp. 115-132.

GODINEZ Salas, Pedro Martín, *et al.* (1992) *Bosquejo histórico del pueblo de Santuario de Mapethé, Hidalgo,* México, s/e, 1ª Ed.

GONZÁLEZ Varas, Ignacio. (2014) *Las ruinas de la memoria*, México: Siglo XXI.

JIMÉNEZ Cosme, Ingrid Karina, (2005) *Informe de los trabajos realizados en la obra San Bartolomé*, México: ENCRyM-INAH, inédito.

JOKILEHTO, Jukka. (1986) *A History of Architectural Conservation. The Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural property*, New York, England: Universidad de York.

KOPYTOFF, Igor. (1986) "The cultural biography of things: Commodization as process", en Appadurai, A. (ed) *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Londres: Cambridge University Press.

LELO de Larrea López, Laura (coord.) (1987) *Reporte de prácticas de campo realizadas en Santuario de Mapethé, durante julio y agosto de 1987.* México: ENCRyM-INAH, inédito.



MADRID Alanís, Yolanda. (2005) *Informe de Restauración del Camerin de la Virgen, Tenancingo. Recopilación de informes de varias temporadas de trabajo en campo entre 2003 y 2005*. México: ENCRyM-INAH, inédito.

---------- (2008) *Proyecto de restauración de las pinturas del retablo mayor de Coixtlahuaca Oaxaca,* México: ENCRyM-INAH, inédito.

_____ (2010) "La restauración de las pinturas sobre tabla del siglo XVI pertenecientes al retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca", en Intervención. Revista internacional de Conservación, Restauración y Museografía. Informe vol.1 no.1, ene./jun, pp. 52-59

_____ (2014) "Los criterios de intervención en la restauración de la pintura de caballete procedente de la comunidad de Ozumba" en MORONI, Spencer, *Ozumba. Arte e Historia.* Primera edición. Edo. Mex.: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, pp. 261-295.

_____ (ed.) (en prensa) *Unidad, Contexto e Historia. La Restauración del ciclo pictórico del Retablo Mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca*. México: ENCRyM.

MARIÑO Garza, Esteban. (2007) *Informe de los trabajos realizados en la obra La Santísima Trinidad proveniente de la Parroquia de San Antonio de Padua, Municipio de Tultitlán, Estado de México*, México: ENCRyM-INAH, inédito.

MASON, Randall. (2002) "Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices" en The Getty Conservation Institute, *Assessing the Values of Cultural Heritage*, L.A.: The Getty Conservation Institute.

MONTERO, Sergio, atrib. (1988) *Evaluación de logros académicos, propósitos y requerimientos de la ENCRM,* México: ENCRyM-INAH, 24 de agosto, 70p.

MORÁN, Lourdes y García Gisela, coords. (1992) *Informe de los trabajos de conservación realizados en el Teatro Nacional de Santa Ana, República del Salvador*, México: ENCRyM-INAH, inédito.



PADILLA Leiner, Javier. (1984) *Informe de los trabajos de Conservación y Restauración que se realizaron en el Museo de Guadalupe Zacatecas,* México: ENCRyM-INAH, inédito.

PÉREZ, Ixchel. (2001) APACULSA: El alma de un Teatro" en el Diario de Hoy http://archivo.elsalvador.com/noticias/2001/11/17/NACIONAL/nacio17.html, consultado 4 junio, 2018.

PHILIPPOT, Paul. (1973) *Restauración, filosofía, criterios, y pautas.* Traducción anónima al castellano para el Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración (SERLACOR), inédito, México: UNESCO.

RAMÍREZ Miranda, María Teresa. (2009) *Informe de los trabajos realizados en la obra San Agustín con el niño, Museo de Arte Religioso del Ex convento de Santa Mónica, Puebla, Puebla,* México: ENCRyM-INAH, inédito.

RICOEUR, Paul. (2010) *La memoria, la historia, el olvido*, trad. Agustín Neira, 1ª reimpresión, Buenos Aires: FCE.

_____ (2015) *Historia y verdad*, Trad. Vera Waksman, Buenos Aires: FCE.

RIEGL, Alois. (1987) *El culto moderno a los monumentos*, Madrid: Visor.

RIOS, Carlos Alberto. (2016) *Las formas de la comparación: Marc Bloch y las ciencias humanas. Ensayo de morfología e* historia, México: UAM, Anthropos.

ROCHA Martínez, Rubén. (1995) " Análisis estructural del Retablo lateral de Santa Rosalía en el Templo de Santuario Mapethé, estado de Hidalgo", en *Imprimatura, Revista de Restauración*, No 11, México, pp. 7-12.

## Capítulo 3

## Los hombres comunes y su voz

Para el presente capítulo, consideraré los testimonios orales voluntarios de restauradores que fueron docentes o estudiantes del STRPC, en diferentes momentos del pasado, para como señala Paul Ricoeur, enfrentar varios testimonios y varios testigos, crear una controversia, aprovechando que aquellos testigos que aceptaron ser convocados, que respondieron a una llamada, generará contradicciones. Dado que espero construir una historia no desde mi perspectiva, sino desde la de los actores, las figuras que atestiguan, dan su punto de vista, con lo que se entretejerá esta investigación, que otorga crédito "a la palabra del otro [para hacer]…del mundo social un mundo intersubjetivamente compartido" (Ricoeur, 2010: 214).

Ellos fueron considerados como los sujetos que han vivido, poseen la experiencia. Aunque como autores, su decir debe ser confirmado por cuenta de otros testimonios colaterales como sugiere Bloch; por ello sus testimonios se reconocen como documentos de historia imperfectos, pero al mismo tiempo, con el valor de atestiguar, con autoridad de ser testigos del uso de la teoría de Restauración de la pintura de caballete.

Lo dicho y lo no dicho, menciona Bloch, es un área de conocimiento, que opera en cada acontecimiento, en cada memoria, en cada documento, donde será posible reconocer los enunciados que conforman ese sistema, en torno a un acontecimiento.

Desde mi perspectiva, en el uso de la teoría de Restauración, operó una suerte de censura, provocada por la cúpula de poder educativo de la Institución, que siempre consideró que la teoría de Restauración le pertenecía; con ello me refiero a que la impartición de conocimientos respecto de la teoría de Restauración sólo fue concedida a los directores de la ENCRyM: Jaime Cama, Mercedes Gómez Urquiza y Liliana Giorguli. Sólo en torno al año 2006, empezó a abrirse el área a otros restauradores, que ofrecieron perspectivas distintas para quienes cursaban el último semestre de la licenciatura, cuando habían culminado el trabajo en los diferentes seminarios taller; entre ellos tenemos a Eugenia Macías, Renata Schneider y Valerie Magar. Es hasta el cambio curricular del año

2013 que impulsamos la creación de un espacio compartido por docentes de distintos seminarios taller, con una línea enfocada a revisar, cuestionar, criticar los conceptos teóricos, lineamientos, criterios, metodologías, etc.; este seminario sigue operando hasta la fecha. Llamo la atención a esta situación, porque es probable que involuntariamente se haya cerrado el camino a los docentes y a los estudiantes, a la reflexión, al considerar que, a ellos, nosotros sólo había que guiarnos en el tema del aprendizaje de fórmulas conceptuales.



Busco entonces en este apartado, dar espacio al habla testimonial, al decir, al recuerdo de acontecimientos del pasado desde el presente, en vías de fijarlo y hacerlo permanecer y transitar a futuro; intentaré reconocer el tiempo y espacio en el que se constituyó como testigo del acontecimiento y su presente. Cada testigo fue entrevistado, con base en un guión de preguntas definidas *a priori*, y bajo la consigna de sacudir la memoria, de hacer presente el recuerdo sobre el empleo de sus marcos de referencia en la toma de decisiones de la restauración de pintura de caballete.

A manera de recordatorio, las unidades o dimensiones de análisis tuvieron que ver con qué se entendió por restaurar una pintura de caballete, la consideración conceptual sobre materia e imagen de la pintura a intervenir, el uso de la polaridad brandiana de la instancia histórica y estética, la unidad a restaurar y su desdoblamiento en la unidad potencial, la concepción del tiempo en la restauración de una pintura de caballete, así como su contexto y el empleo de algunos criterios para seleccionar materiales y procedimientos técnicos.

Mi otra preocupación se centró en dar voz a los testigos-actores del proceso de enseñanza aprendizaje. Conviene traer a cuento, los términos sociológicos con base en Pierre Bourdieu, en los que el restaurador mexicano Alfredo Vega reconoce el campo de la restauración; ahí los restauradores son parte del ejercicio de dominación inserto en torno al patrimonio cultural; a veces como dominantes sobre las comunidades que detentan esos objetos, pero dominados desde las perspectivas culturales políticas del Estado. Si bien es cierto, que seguimos siendo un ente necesario, para la conservación de un patrimonio cultural, que transita del constructo de la identidad nacional al de capital turístico, solemos ubicarnos nosotros mismos frente al campo de la restauración de un modo silente, sobre

todo al interior de los procesos de enseñanza aprendizaje; las ideas circulan en las aulas, las reflexiones circundan a los objetos restaurados, a veces impactan en el estudiante, a veces solo quedan en la consciencia de los grupos docentes, que buscan año con año reformular, reconstruir, reconfigurar, reflexionar, criticar, para ofrecer panoramas más acotados, más profundos, más complejos y más claros. Pero al final, son palabras que no se fijan en ningún lugar.



De manera paralela, y con base en la decisión que cada testigo tome, se pondrán en circulación digital los testimonios completos de los testigos de esta historia. Entre 1987 y 2015 han sido formadas, por el STRPC, 28 generaciones de estudiantes, conformadas por 10 a 25 estudiantes y varios equipos de docentes, con solo tres titulares a lo largo de esos años: Javier Padilla (¿-1986), Liliana Giorguli (1987-2006) y Yolanda Madrid (2007-2015). Seleccioné a cuatro profesores: Liliana Giorguli, Gisela García y la titular desde 2016 Magdalena Castañeda; a ellas sumé la presencia de Jaime Cama, por haber estado involucrado en todos los proyectos mencionados, y como colaborador del STRPC, por muchos años. Así como a siete estudiantes: Margarita López Fernández, Verónica Chacón Roa, Germán Fraustro Nadal, Lizeth Mata Delgado, Magdalena Rojas Vences, Luisa Straulino Mainou, Mariana Flores Hernández que estuvieron vinculados a los proyectos a los que aludí en el capítulo anterior, para posteriormente poder contrastar lo escrito y lo dicho.

| | |
|---|---|
| *4 entrevistas profesores* (más la prueba piloto) | *Testimonio Subjetivo Voluntario Verbal* |
| *7 entrevistas estudiantes* | *Testimonio Subjetivo Voluntario Verbal* |

La manera en la que se presentará la información toma en cuenta las palabras enunciadas por los testigos, que se relacionan con las unidades de análisis. En términos generales definí entretejer sus respuestas, con base en aquellas cosas que los hacían comunes; de manera contigua aparecerá entre corchetes el año en el que cursaron el STRPC. Ahí veremos si ha habido, o no, un uso de la teoría de Restauración en las decisiones en torno a la pintura de caballete, dentro de la ENCRyM.

**¿Qué es restaurar una pintura de caballete?**

Jaime Cama (2018) enuncia: “Brandi me dice, es el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su doble polaridad histórica y estética y es para transmitirse. Lo que Brandi no entiende es que, porque no es restaurador, es que la restauración en ese momento metodológico, es cuando yo agarro y físicamente digo eso estéticamente, históricamente, funcionalmente[1]… Yo digo en algún momento [que] esto es una [operación de] cinco incógnitas: histórica, estética, funcional, tecnológica y social; yo como restauradores, digo [decimos] cuál es la más importante de esta obra, la estética que le doy un… un 7; con respecto a esto las demás incógnitas tienen que ir saliendo [hasta llegar a un 10]. Entonces me encuentro con el valor total de esa obra en función de sus instancias. Yo le doy un valor final a la obra: matemática mental”. Curiosamente, aunque en su última publicación hay una definición de corte antropológico, repetida en muchos apartados, él diserta sobre muchas otras cosas y no alude a su propia definición.



Queda claro que, para él, quien debe tomar las decisiones en materia de restauración es el restaurador, que asigna valores numéricos a las instancias, que el objeto cultural tiene, y que se entiende son asignados por el mismo restaurador, para priorizar uno de ellos y en función de eso, llevar a cabo acciones directas.

A Liliana Giorguli (2018) le es más fácil reconocer un momento de conservación que se dedica a “la materia, para frenar deterioros…y la restauración atiende la capacidad de la imagen del objeto”. Durante muchos años, las fichas técnicas del STRPC consideraban dos apartados finales, para enlistar los procesos de estabilización material, llamados Procesos de Conservación y otro para las acciones directas en la imagen, relativas a limpieza y reintegración, llamados Procesos de Restauración. No sé cuándo eliminé esta distinción, porque a partir de la concepción de Giorguli, estaríamos formando restauradores de bienes muebles, que sólo podrían atender los problemas que presenta la imagen de los objetos o

[1] Cabe mencionar que esta no es una instancia que considere Cesare Brandi; como se vio en el capítulo 1 la obra de arte debe ser enjuiciada desde la instancia histórica y la estética. La funcionalidad está más cercana a los objetos industriales y artesanías, no a la obra de arte. Sin embargo, Jaime Cama, siempre habló de esta tercera instancia, en sus clases sobre teoría de Restauración; cabe señalar, que, desde finales de 1980, el grupo de historiadores que se hizo cargo de ese eje en la licenciatura, desde una perspectiva marxista, posicionaron la visión de la historia, en la producción de los bienes culturales, donde el uso y la función eran relevantes para su comprensión.

de las pinturas en este caso. De hecho, ante mi cuestionamiento de en qué momento se separan como conceptos, como áreas de acción, ella misma no sabe; sólo recuerda que así se formó.

Es interesante que Giorguli señale que había una postura institucional, fundada en las propias capacidades del INAH, buscando

> llevar las piezas a una estabilidad material, o a llevarlas a una cabalidad de procesos, que podían no sólo estabilizar las piezas, sino llevarlas a una mayor legibilidad [cabe señalar que este es un concepto que se pone en circulación hacia el 2009, con la propuesta de lineamientos de conservación de María del Carmen Castro *et al*.]… Lo que en ese momento era la Dirección de Restauración, había una generación importante de formas de organizar el quehacer, entre lo arqueológico y lo histórico… sobre lo arqueológico se dirigía con mucho mayor [énfasis] hacia los tratamientos de estabilización material. Entonces en lo histórico, supongo [que por] el uso y destino de las piezas, más del ámbito de comunidades, se atendía más a las piezas… se actuaba más en el sentido de las obras tenían que ser intervenidas en procesos de restauración… los docentes que estábamos en los talleres de lo histórico… no suponíamos que la intervención únicamente se tenía que quedar en niveles de conservación de la materia (2018).



Es quizá esta propuesta la que promueve la separación entre conservar y restaurar, que no se vislumbra en ningún texto analizado en el capítulo anterior y que ni la propia Giorguli sabe reconocer su origen; pero que sí encontramos en textos de Argan. Ella aludió a Luciano Cedillo, profesor de la ENCRyM y coordinador de conservación de patrimonio cultural (CNCPC) en 1992, como promotor de la conservación en los objetos de contexto arqueológico; él fue una figura central en muchos proyectos dentro y fuera de la ENCRyM desde finales de 1980.

Para Margarita López [1991] restaurar era devolver la lectura[2] a la pintura de caballete, conformada por imagen y estructura, con base en acciones de conservación y restauración, en el sentido en que las sugiere Giorguli. Sin embargo, ante mi cuestionamiento, López señala que hoy la conservación es el ámbito más amplio, dentro

[2] La lectura de una pintura, es un concepto que sustenta Paul Philippot, y que circuló en la formación de restauradores durante muchos años. "La reconstitución… es concebible, e incluso plenamente justificada, si se le comprende como un acto de interpretación crítica, destinado a restablecer una continuidad formal interrumpida [por las lagunas], en la medida en que ésta queda latente en la obra mutilada [como unidad potencial] y en que la reconstitución devuelve a la estructura estética la claridad de lectura que había perdido" Arbert y Paul Philippot, (1969) *El problema de la integración de las lagunas en la restauración de pinturas,* Trad. Anónima, México, CERLACOR, UNESCO, p.1.

del cual se inserta la restauración, e implica acciones en las que no se interviene directamente en la materia. Su planteamiento sugiere el uso de conceptos brandianos, permeados por el discurso institucional de aquella época. En ese mismo sentido Germán Fraustro [1995] reconoce que la conservación estaba asociada a proveer "de cosas para que no siguiera deteriorándose. En el cuadro que me tocó trabajar, el re entelado era considerado una acción de conservación, y preventiva, para prevenir…" todo aquello que le pueda ocurrir a las pinturas en sus sitios de resguardo; la argumentación al respecto de esta postura se desentraña más adelante, pero en términos generales se estimaba que las condiciones en torno a las pinturas no podían ser controladas, debido a que los inmuebles no contaban con adecuaciones para su correcto aseguramiento. La restauración "tenía que ver con la reintegración [de color en faltantes], de resane, integración. Estaba más en ese terreno…". En este testimonio es relevante que él como estudiante, de la década de 1990, reconoce que la decisión sobre lo que se le hacía a la pintura estaba tomada desde el área docente, con base en una cuestión formativa. A ello también se refiere Giorguli, como más adelante veremos. Es decir, preocupa, pero era parte de la forma de enseñar, la falta de sentido crítico como eje de formación y señala "no había manera de tener un ejercicio teórico, me topaba y me topaba con pared, y no entendía por dónde, porque en realidad era una intuición".



Otra circunstancia relevante a considerar es que, para varios entrevistados, la restauración se entiende en vinculación con lo material. Estíbaliz Guzmán [1998] define que "era comprender al 100% las necesidades que tuviera el cuadro, en sentido material para poder devolver esa función en cuanto a imagen y lectura". Lo mismo señala Lizeth Mata [2002]. Esto hace pensar que la visión de los estudiantes, durante 10 años, en torno a la intervención de restauración en una pintura de caballete, se encuentra en el ámbito de la materia.

El testimonio de Alberto González [2001], actual docente del STRPC, recuerda que implicaba "volver a una obra a su estado primigenio en el que se encontraba, así literalmente… devolver las cualidades que tenía en el original", aunque ya que se veían a otros autores en caballete, como Philippot, se entendía que no se podía devolver ese estado inicial y se valoraba las huellas del paso del tiempo, usos y gustos, porque "antes de caballete los agregados eran algo que se quitaba". En ese mismo sentido se manifiesta

Luisa Straulino [2006], asume la restauración como un “cuidado al original y a lo que estaba… respetar al original… [haciendo] lo necesario para la pieza”.

Magdalena Castañeda, actual titular del STRPC, al señalar que restaurar una pintura es “recuperar…todos estos aspectos que están asignados a partir de su contexto social, para recuperar las características que tiene el objeto”. Me parece que Castañeda no define cuáles son esos aspectos y características, quizá porque se entiende que son obvios; asimismo, habría que mencionar que la perspectiva que reconoce los valores o cualidades que son asignados por un ente social hacia el patrimonio cultural, es una tendencia de pensamiento que ha permeado nuestro quehacer en los últimos años. Castañeda agrega que, aunque cuando fue estudiante había poco contacto con las sociedades vinculadas al patrimonio pictórico que se restauraba, y en general con los demás objetos culturales. A pesar de que las prácticas de campo se realizaban en la mayoría de los casos dentro de comunidades civiles y religiosas. Sin embargo, también reconoce que se buscaba que la Restauración no fuera un



> acto técnico, sino tratar como de establecer nuestro campo de acción, a partir de ciertos principios… [porque] había teoría de restauración, se aplicara o no, a la [sic.] mejor era como justificar muchas cosas, pero era realmente el semestre donde podíamos ver teoría, porque en el resto de la carrera no estaba bien construido, estaba desvinculado [teoría y práctica].

Como mencioné es una perspectiva mucho más actual, que no hace referencia a su estancia como estudiante entre los años 2002 y 2003.

**Diferencias entre Restaurar obras de arte y patrimonio cultural**

Pregunté a los testigos si existía alguna diferencia entre restaurar obras de arte y patrimonio cultural. Liliana Giorguli, que fue estudiante alrededor de 1977, asegura que en México

> se interviene patrimonio cultural. Independientemente de sus características y sus valores de excepcionalidad[3] o de otra naturaleza, que se puedan suponer hacia la obra de arte, no había en realidad, hasta como postura institucional, [una consideración hacia la obra de arte, era hacia] el patrimonio cultural. Y luego de la carta de México, había una postura ideológica o postura institucional

[3] Este no es un concepto que circulara en el léxico mexicano, aunque el valor universal excepcional es un término empleado en la Convención de Patrimonio Mundial de la UNESCO, en 1972.

> en separación… de las posturas europeas [brandianas]… aquí no sólo consideramos la obra de arte como tal, sino al patrimonio cultural. Restauramos con el mismo acercamiento y con el mismo valor de respeto, de [*sic*. por] ser un elemento que transmite información y que requiere ser preservado en la memoria (2018).

En ello concuerdan prácticamente todos los entrevistados.

Gisela García señala que fue Jaime Cama quien tenía muy clara la distinción entre obra de arte y patrimonio cultural, y hace una referencia interesante: “no todo es una obra de arte, sino que hay muchas cosas que son simplemente un patrimonio”. Es de llamar la atención cómo, sin querer, se banaliza la idea de patrimonio cultural: “es simplemente”. Traigo a colación tres reflexiones: primero que hemos visto cómo muchas pinturas de caballete, con características artísticas relevantes, son mal tratadas, dado que es posible que quien las intervenga no reconozca que se trata de una obra de arte como tal, sino de un patrimonio cultural y que por lo mismo posee otras cualidades relevantes, que no las artísticas. Escuché directamente cómo algunas restauradoras sugerían que el Monumento a Carlos IV fuera intervenido con técnicas propias de la ingeniería, porque señalaban que se trataba de un objeto de metal; no consideraban si quiera la posibilidad de que aquello, obra de Tolsá, fuera una obra de arte decimonónica. La segunda reflexión es de Alfredo Vega (2018), que señala que, durante el descubrimiento de la *Coyolxauhqui*, el arqueólogo responsable que ofrece una entrevista a los medios de comunicación; señala que no entiende por qué tanto alboroto mediático, si esa pieza es tan relevante como cualquier otro objeto; asimismo, reconoce que la homogeneización de todos los objetos en un concepto general de patrimonio, demerita las cualidades que tienen algunos objetos y supra valora objetos cuya función fue más utilitaria. Se entiende que todos, por igual, ofrecen datos relevantes en cuanto a características históricas, tecnológicas, utilitarias, sociales. Pero dicha homogeneización me parece ha ido en detrimento de ciertos objetos. En ese mismo sentido, la tercera reflexión es que en torno al año 2000, se pensaba que el patrimonio cultural no tenía una imagen o un aspecto, un documento gráfico, un mapa, un libro, un textil eran patrimonio cultural, materia pura, no imagen, porque la imagen es para las obras de arte. Debo mencionar que defendí la postura contraria desde entonces, públicamente, dado que hasta una bala de cañón posee características sobre su aspecto que la hacen específica de un momento en particular, sus huellas de uso, son parte de su aspecto; sí, son informaciones históricas, documentales, pero son también aspecto.

Por otro lado, el patrimonio cultural se restaura, porque es parte de la producción del ser humano, señala Verónica Chacón [1991], y por ello posee importancia en el desarrollo de comunidades, ya que al enfocar la visión hacia la comunidad que está vinculada al objeto, es posible definir qué es lo que dicha entidad necesita de nuestro trabajo. Con ello puedo sustentar, que al menos desde el desarrollo de proyectos como el de Mapethé, Hidalgo (vid supra. Cap. 2), en el último tercio de la década de 1980, se piensa en la relevancia que tiene la comunidad, relacionada con el objeto cultural. Esto ya lo había señalado Paul Philippot desde 1983, en *Restoration from the perspective of the humanities,* que circuló entre los restauradores mexicanos a finales de la década de 1990. Sin embargo, es posible que algo haya sugerido Philippot durante sus cursos, en las visitas de capacitación que tuvieron lugar en la Ciudad de México; ello sumado a la visión antropológica propuesta por el antropólogo Alejandro Gertz Manero, definen la necesidad y pertinencia de la redacción de la *Carta de México en defensa del patrimonio cultural* en 1976.

Estíbaliz Guzmán [1998], Magdalena Rojas [2004] y la actual titular del STRPC Magdalena Castañeda reparan en que no había ninguna diferencia en el trabajo de ambas categorías: obras de arte y patrimonio cultural. Es decir, ambas se trabajan “técnicamente” con el mismo sentido de responsabilidad, o de respeto como señala Castañeda. Rojas agrega que sin embargo son distintas en el sentido del receptor, a quién están dirigidos cada uno de esos objetos; ella menciona que, al pensar en una obra de arte excepcional, la ubica en un museo y no dentro de un ejercicio devocional de una comunidad. Esta idea la conecta con la intencionalidad de uso que poseen los objetos al interior de una comunidad, en la que incluso obras de arte son sometidas a rituales que van en detrimento de sus cualidades artísticas. Esas prácticas forman parte, dice Rojas, de la idiosincrasia de la comunidad que las detenta, “porque finalmente es parte de su razón de ser y…del uso del objeto”. Esto que es una realidad, me parece que es una idea que ha construido ya en su experiencia profesional, no así durante su paso por las aulas de la ENCRyM. Por su parte Castañeda menciona que “el ejercicio de pensamiento es en ambos casos… el mismo” y agrega que quizá algunas veces, la obra de arte posee más información, porque habrá documentos, registros, fotografías, publicaciones; mientras que de aquellas pinturas anónimas y con cualidades de corte popular, nadie habrá querido decir ni registrar nunca nada.

Alberto González [2001] menciona que, a últimas fechas, esta visión que elude el concepto de obra de arte se ha ido desplazando, ahora se habla mucho más de "conceptos artísticos, cualidades plásticas y las intenciones artísticas… cualidades del arte que antes no se valoraban… o no se entendían"; no cabe duda que esta visión se aterriza con la tesis de Mariana Flores[4] y la incursión de la historiadora del arte Paula Mues. A ello se suma la reflexión de Jaime Cama, que en torno al año 2010 me explicaba que no considerar la pintura mural prehispánica como una obra de arte, había provocado pérdidas incalculables de testimonios pictóricos, lo que nos llevó a repensar si no era necesario volver al término de obra de arte, al menos en los casos en los que las cualidades artísticas son evidentes, ineludibles para cualquier individuo, o cuya fortuna crítica como obra de arte es indiscutible, al menos a partir de la investigación documental que se haga.

Lizeth Mata [2002] hace una reflexión interesante, pues señala "no puedo decir que estaba prohibida la palabra arte, pero es otra categoría… nunca hablábamos de arte, sólo cuando…veíamos a Brandi"; yo creo que ni en esos momentos, pues Jaime Cama trasladaba sus conceptos al patrimonio cultural. Mientras que Luisa Straulino considera que no es relevante pensar en una obra de arte, dado que es una categoría que puede tener aristas poco objetivas "eso de obra de arte, pues para quién… [además es un concepto que] va cambiando con el tiempo".

La postura de Straulino parece poco crítica, pues desde su perspectiva nada tendría que ser definido como algo, dado que ello implicaría el uso de juicios subjetivos de quien lo aplica y eso sería caer en un subjetivismo inadecuado e inoperante, en pretensiones de universalidad, quizá cercanos a las ciencias positivistas, que hemos intentado dejar atrás desde hace años; aquí retomo la idea sustentada por Gadamer, que señala que "es absurdo considerar la autoridad en sí misma como algo ilegítimo, que debería reemplazarse por formas de decisión ´racionales´…, la participación de la ´experiencia´ en la constitución de la sabiduría es tan innegable como convincente…"(2017: 35). Quizá hacer aproximaciones a partir de la fortuna crítica que tenga como tal el objeto a restaurar sería adecuado, para evitar pensar en que ciertas esculturas metálicas pueden ser tratadas como objetos de la

[4] (2013) *Sinfonías pictóricas tocadas por el tiempo. Propuesta metodológica para el reconocimiento de elementos estéticos, artísticos y plásticos en el análisis de representaciones pictóricas novohispanas y decimonónicas en formato de caballete y su incidencia en el desarrollo y ejecución de su intervención*, Tesis de licenciatura, México ENCRyM, INAH,

ingeniería y no como obras de arte. Sin embargo, pienso que no nos toca sólo a los restauradores definir si el objeto que estamos restaurando es una obra de arte o no; se trata de un ejercicio de reflexión en consenso entre las distintas áreas de conocimiento con las que trabaja la Restauración: historiadores, historiadores del arte, críticos de arte, científicos, artistas, por mencionar algunos.

Como se ve es difícil reconocer un concepto sobre obra de arte, dado que la institución y el Estado definieron que había que pensar en patrimonio cultural. Sin duda nuestro contexto multicultural obligó a los antropólogos y legistas a conformar una categoría más amplia que la obra de arte. Y la restauración asumió esa postura, en función de tener a la mano un inmenso repertorio de objetos culturales que no siempre poseían cualidades artísticas. Ello como se mencionó ha ido en detrimento de intervenciones poco cuidadosas o irrespetuosas de las características de algunos de estos objetos, donde el juicio crítico nunca operó. Actualmente es posible también pensar en que este género abarcador, universal y general no siempre está presente en el objeto que se restaura; aunque dentro de las instituciones académicas y dentro del INAH, los objetos que trabajamos han sido ya designados por alguien o por algún ente con poder, como patrimonio cultural, existen excepciones. Es interesante la idea que Alfredo Vega (2018) propone, sobre intentar, antes de intervenir, poner entre paréntesis la idea de tener enfrente a un objeto patrimonializado, para examinar con mayor claridad sus cualidades e incluso reconocer a quienes en realidad se conforman como sus detentores; sin duda habrá muchos objetos que en la cotidianeidad no sean considerados por nadie como patrimonio, salvo por la definición legal, desde el Estado, de ser patrimonio de la nación, como por ejemplo las piezas pictóricas arrumbadas en coros y bodegas de iglesias y conventos.



**Reflexiones en torno a la materia y la imagen de una pintura de caballete**

Se cuestionó a los restauradores ¿qué se restaura, la materia o la imagen de una pintura de caballete? Y definir ambos conceptos. Como señalé en el capítulo anterior la mayoría de los conservadores, inclusive los restauradores, entiende la restauración como un ámbito

que se dedica a intervenir la materia, de ahí la necesidad de preguntar qué se restaura. Las respuestas se plantearon en dos sentidos:

Tres testimonios, German Fraustro [1995], Margarita López [1991] y Lizeth Mata [2002] aluden a que lo que se tocaba era la materia; aunque el primero reconoce que había otra dimensión que era la imagen, mientras que la segunda señala que una de las partes de la materia era la imagen.



El resto de los entrevistados mencionan que son ambas cosas, las que se restauran, porque al tocar la materia debes vislumbrar el "efecto que va a tener en la imagen… no es limpiar por limpiar, no es consolidar por consolidar, sin entender que todas estas acciones que tienen que ver con la materia, o que se realizan pueden afectar directamente a la imagen", refiere Alberto González [2001]. En este sentido la reflexión de Giorguli es reveladora:

> … ante la inmensa tarea de conservar al patrimonio cultural, [el cuestionamiento va] hacia qué se debe aplicar la acción institucional, [si] hacia conservar materia o llevar con amplias consecuencias o acciones [de] la intervención. Porque eso significaba: si únicamente conservas, dedicas un tiempo a estabilizar y asegurar la permanencia del objeto, sin tener que invertir tiempo… en ampliar tu campo de acción... En esa parte en un sentido, la discusión de la acción institucional, que ahí sí creo que permeaba…la acción institucional debe ir hacia abarcar y asegurar el mayor número de patrimonio cultural atendido, para preservarlo hacia generaciones futuras [en vez de…] dedicarle tiempo para intervenir la imagen. Esto creo que permeaba… como una política y como una discusión en términos de política. No tanto en la escuela [donde] se dedicaban horas a la impartición del curso. Y creo que… la intención [era] de darle al alumno el conocimiento y las capacidades, tanto de la intervención de la materia, como de la imagen. Entendiendo, sí por supuesto, que la intervención en la imagen era restituir los valores de transmisión de información que puede tener o estar afectadas (2018).

Es posible que esta idea institucional haya quedado implícita en las ideas que se compartían en las aulas con los estudiantes. Yo no recuerdo que haya habido una imposición, un discurso tácito al respecto. Pero es evidente que, para un porcentaje de restauradores, la materia es lo que prima en la intervención, porque de algún modo es lo que asegura la permanencia del objeto. Sin embargo, esto de nuevo ha generado problemas graves durante las intervenciones en pintura de caballete, pues al tratar de conservar la materia, se aplican adhesivos que cambian el aspecto de la imagen, porque cambian radicalmente las características ópticas del material. Se asegura su trasmisión a futuro, pero se obvia

que el cambio provocado es irreversible. Por otro lado, es un hecho que, si la materia no está estable, es imposible realizar acciones en la imagen.

Durante muchos años, se re entelaron las pinturas con un afán de asegurar su conservación y de nuevo la explicación de Liliana Giorguli es esclarecedora:

> Si me voy a los años 1980 y probablemente 92, 93, todas las pinturas, o el 99% de las pinturas que entraban al taller, el re entelábamos…, porque seleccionábamos las obras para que tuvieran problemáticas, pero para que hubiera… si el re entelado a la cera, [que] era el máximo procedimiento de intervención; para que el alumno tuviera un conocimiento práctico. O sea, ahí creo que, en cualquier evaluación de la obra intervenida en el taller, no podría dejar de lado la selección de la obra y los objetivos de uso, que sí admito absolutamente que a veces forzamos, no por estrictamente las necesidades de la obra, sino por las necesidades de formación. Y ahí lo pongo entre comillas, si lo que en algunos momentos veíamos, con toda convicción, como la necesidad de formación, hoy lo pondría en duda si no forzamos en exceso.



La confesión de esta práctica reconoce lo que Fraustro señalaba, el criterio con el que se tomaban decisiones en torno a las pinturas, estaba decidido por los docentes, lo que me lleva a mi planteamiento del año 2016 en el Coloquio sobre Teoría organizado por la CNCPC, en torno a la toma de decisiones; en el STRPC se aludió siempre a la teoría soportada en el juicio crítico del restaurador, que durante años no operó, porque la decisión estaba tomada desde el ejercicio docente, focalizada en la necesidad de enseñar ciertos procesos. En este sentido, haber re entelado casi todas las pinturas con este método, las preservó de daños en sus contextos de uso, resguardo y almacenamiento, pero modificó en muchos casos la apariencia de las imágenes, transformando aspectos semi mates, en pinturas con características ópticas semejantes a las técnicas pictóricas al óleo, una acción irreversible para su aspecto y para la comprensión de la historia de las tecnologías.

Casi todos refieren que la materia es aquello tangible, que se mide, se toca, se pesa, se palpa; todas las capas que conforman la pintura, de origen orgánico, inorgánico y mineral. Mientras que la imagen es significados y valores que se transmiten, según apunta Giorguli, es un mensaje que va más allá de los sentidos, es aquello que se percibe (García), es lo representado (López y Mata), es una dimensión visual relacionada con la forma (Fraustro); se relaciona con la articulación entre forma, color, textura, diseño generado a partir de la materia (Guzmán); es lo que está plasmado en los materiales, quizá debería ser

plasmado con los materiales, o sea, figuras, significados (Straulino); es lo que se percibe, con lo que tienes una experiencia, un disfrute o lo que puedes leer (Castañeda).

**Definición de Instancia**

Jaime Cama asegura que se trata de cualidades y valores que posee el patrimonio cultural, lo mismo señala Alberto González [2001]. Liliana Giorguli no lo define como tal, pero es posible reconocer entre líneas que está asociado a los valores del objeto. Similar es la respuesta de Mariana Flores [2007] que lo piensa como sinónimo de reconocimiento de aspectos en el objeto a restaurar.



Para Gisela García, Estíbaliz Guzmán [1998], Lizeth Mata [2002] y Magdalena Castañeda, las instancias son momentos, etapas, que son analizados en las obras, en relación a su concepción, su producción y el instante actual, señala Guzmán. Mientras que para Margarita López [2001] es lo que el objeto puede ofrecer como informante.

En otro tenor, German Fraustro [1995] no recuerda haberlo comprendido, y Magdalena Rojas [2004] reconoce no haberlo empleado.

Este es uno de los conceptos más polémicos y que se ha prestado a múltiples interpretaciones. Como mencioné en el capítulo 1, considero que a Brandi le interesa que el restaurador opere como juez entre aquello que reconoce como dato histórico y dato estético en la obra de arte, para que con base en ello pueda conducir su intervención. Esta no es una visión compartida, se asume en la mayoría de los casos como sinónimo de cualidad, valor o etapa a reconocer en el patrimonio cultural, lo cual se complejiza ante la ampliación de dos a cinco instancias como sugiere Jaime Cama.

**Argumentos en torno a la Instancia Histórica en la Restauración de pinturas**

Se analizan las respuestas en torno a las siguientes preguntas ¿Qué es instancia histórica de la obra de arte? ¿Cómo se usa en la restauración de una pintura? ¿En qué tratamientos se alude a este concepto? ¿Se puede inscribir esta perspectiva al realizar un rebaje de barniz? ¿Se puede asociar esta perspectiva al criterio de denotación?

La Instancia histórica implica, para Liliana Giorguli, “contextualizar a la pieza en un momento de creación y en su vida social… con un periodo, con una descripción iconográfica en la que se producía, en la que estaba y demás…. Entender de dónde venía y hacia dónde iba”. Se trata pues de una investigación de corte histórico, que además se entinta con una visión social, que es realmente reciente. Ella igualmente sugiere que este contexto, también llamado historicidad, refleja en la pieza su historia de vida, que como señalé es un concepto que circula Eugenia Macías en sus clases de teoría de Restauración; confieso que desconozco si el concepto de Macías se encuentra en algún documento producido por ella para la ENCRyM. Pero es claro que permeó a la docencia y al estudiantado, por hacer claro que la investigación histórica es una suerte de biografía de la pieza.

Es relevante que se mencione que en los programas de licenciatura de finales de 1970 lo que se impartía era historia del arte y no historia, que llega en la década de 1980 con un corte marxista, para sostener la relevancia de la producción de los bienes culturales a lo largo de la historia.

La investigación histórica, señala Giorguli, era necesaria para determinar el nivel de intervención de la pieza, en función de entender de dónde venía la pintura, su significado, los agregados y sus connotaciones. Entonces parece tener relevancia en los procesos que afectan al barniz y a las lagunas y faltantes. Para Gisela García, que no tomó clases con Macías, sino al revés, la instancia histórica son diferentes momentos. Además, sugiere que es un concepto que no tenía relevancia en las decisiones del rebaje de barniz, pero sí de la reintegración, dado que se buscaba que la intervención se denotara, fuera distinta a la materia de la pintura; es un mensaje, una huella que deja el restaurador al aplicar tratamientos sobre las lagunas y faltantes; sin embargo, es un dato que puede leer otro restaurador y que considera es difícil que un espectador comprenda.

En un sentido más amplio, pero en el mismo tenor, Margarita López [1991] sugiere que era lo “que el objeto nos podía devolver [como] la historia del objeto [que implica] la información de ese objeto creado en un tiempo y espacio”. Según López se empleó a partir de un esquema desarrollado por los docentes del área de historia, y que Guadalupe de la Torre llevó al STRPC, en el que se planteaban preguntas como: quién lo hizo, para qué lo hizo, cuestionamientos que conducían la investigación sobre lo contenido en la pintura. Once años después, Lizeth Mata [2002] recuerda que Ana Garduño, profesora del STRPC

en el área de historia, los guiaba en la búsqueda de documentos de archivo para localizar fotografías de las piezas en un estado anterior al del momento de la investigación, para desentrañar el trayecto del cuadro, incluso si había estado en alguna exposición; pero señala “no nos centrábamos en la historia reciente”, quizá debido a que aún en el 2003 el énfasis social no había permeado el proceder del STRPC. Mariana Flores coincide en que era un ejercicio que se hacía al inicio de la intervención y que poco repercutía en el proceso de intervención; me atrevo a decir, por lo que discutimos en torno a su tesis de licenciatura, que se daba por hecho que esos datos recopilados y a veces analizados, se vinculaban a la restauración, pero en la práctica no operaba, esto se refuerza con el análisis de los informes de trabajo, donde se ven apartados independientes y poca vinculación transversal.



Otros testigos señalaron que se trata de una historia de la obra, en términos más generales, porque repercutía en todos los procedimientos aplicados, al asociarse con el “contexto social donde se inserta, la biografía del pintor…los datos de la obra… parte de su historia” [Frasutro-1995]. O bien “el devenir, de origen, producción y vida de una obra…como los distintos momentos importantes o que hay que tener en cuenta en una obra patrimonial” [Guzmán-1998], lo cual es muy similar a la perspectiva de Alberto González [2001], pero con precisiones como “su historia de vida…cualquier contexto o…situación histórica determinada que afecta de manera importante [a] los objetos, incluso el abandono… cualquier cambio de una devoción” y señala que no es algo que impacte solo en la materia, sino incluso en cambios que ocurren en la imagen, por “cambios de gusto”, por lo que es algo que siempre se hace al momento de realizar un estado de conservación.

Para Verónica Chacón [1991] esta instancia es la suma de tres aspectos: lo histórico, lo estético y lo funcional, que eran denominadas por Jaime Cama en sus clases teóricas, e implican investigar y documentar, no sólo la materia, lo que le ha pasado y hasta dónde se pretende llegar con la intervención. Esto mismo fue señalado por Magdalena Rojas [2004] y Mariana Flores [2007], ambas reconocen que esta parte histórica debe reconocer incluso cómo va a terminar la pintura, tras su intervención; y Rojas recuerda haber empleado la idea de historia e incluso definir historicidades, pero no necesariamente instancia histórica. Rojas menciona que usaba antecedente histórico; esto es relevante porque en los informes lo que se encuentra como denominación es justamente antecedentes históricos, desde la década de 1990 hasta cerca del 2010.

Y en un ámbito mayor, Magdalena Castañeda señala que actualmente se piensa en este apartado desde la creación de la pieza, con datos de la historia del arte desde la perspectiva de los centros de producción, encargos, e intercambio comercial de la época. Con ello se busca comprender "la relevancia de una obra y de su unicidad, porque es un vestigio viviente de estas acciones…que se pueden tomar en cuenta…desde que se decide conservar el bastidor… un sello en la tela…" e incluso el tipo de técnica pictórica empleada. Se trata, al parecer, de argumentar documentalmente prácticas que se estuvieron desarrollando desde la década de 1990 en el STRPC, cuando se consideraron estos vestigios como huellas documentales, elementos a registrar por tener información valiosa sobre la tecnología y la historia de la pieza, pero en las que no se ahondaba más; se registraron y se buscó mantenerlos como evidencias para otros investigadores que relacionaran los procesos económicos de producción y de tecnologías. Al parecer ahora se está llevando a la práctica desde la restauración. Incluso, agrega Castañeda "irnos un poquito más, como a recuperar cierto contenido de intención… [de] las atmósferas [representadas]" con base en esas investigaciones de corte artístico e histórico.

Es interesante que Luisa Straulino [2006] recuerde que la investigación histórica que realizó fue extensa, y que sí le ayudó a comprender de mejor manera la pintura que iba a restaurar, pero que no cree que esa información le haya servido de algo para tomar decisiones en su cuadro. Lo mismo sucede con el testimonio de Lizeth Mata [2002], que asume que eran datos que se quedaban encasillados y no hacían eco en la toma de decisión; aunque curiosamente señala pudo haber estado vinculado a la reintegración, porque fue necesario investigar qué faltaba para saber si se reponía o no.

Para Liliana Giorguli, Estibaliz Guzmán [1998] el sentido de esta investigación tiene repercusiones en todos los procedimientos de restauración, para definir el nivel de intervención, y pensar desde esta perspectiva histórica "el sentido de qué significa materialmente, tecnológicamente la materia" [Guzmán-1998]).

Giorguli, Alberto González [2001], Magdalena Rojas [2004], Luisa Straulino [2006] consideraron que sí es algo que se considera en los procesos de rebaje de un barniz, debido a que hay en la materia huellas del paso del tiempo, que deben respetarse. Ello alude al concepto crítico de pátina, y a la consideración documental que poseen los materiales, que,

aunque tengan connotaciones históricas, a veces se remueven por estar afectando la estabilidad o el aspecto de la pintura.

Para la mayoría esta investigación histórica es útil para tomar decisiones en cuanto a la reintegración de faltantes, debido a que el criterio de hacerlo denotable, a través de sistemas operativos distintos a las pinceladas de un cuadro, dejan evidencia del paso del restaurador en la obra y "no pasar como un falso autor", señala Germán Fraustro [1995]; lo mismo para García, porque ello colabora en dejar testimonio del paso del restaurador en la imagen de una pintura. Para Chacón [1991] es indispensable encontrar ahí el sentido que posee el objeto, para "restituir esa función".



En términos generales todos aluden a un proceso metodológico de aproximación histórica, como herramienta para la comprensión del patrimonio cultural que se va a restaurar. No parece haber habido una reflexión sobre lo que implicaba conceptualmente la historia, se asume entonces como un conjunto de información sobre el pasado del objeto.

**El uso de la instancia estética**

Se trata del "análisis de sus valores formales… composición… manejo pictórico… la comprensión de la imagen… búsqueda de sección áurea de detección de la composición formal, de los valores cromáticos, que permeaban entonces en la pieza como un producto de su época" [Giorguli-2018]. La testigo recuerda que fue hacia 1997 que ella y Gisela García establecieron el concepto de secuencia técnico pictórica para tratar de definir la manera en la que la pintura había sido pintada, en aras de tener mejores herramientas para la reintegración de color en los faltantes o lagunas. La propia Gisela García menciona que esta instancia aludía a que la obra pudiera ser apreciada sin distracciones, lo cual puede asociarse a pérdidas de plano o pérdidas en sí de la representación pictórica, para emplear el término que sugiere actualmente Mariana Flores (2014).

La mayoría coincide en que se trataba de reconocer composición y colores. Germán Fraustro [1995] ahonda en recordar sobre la forma, luminosidad, colores y planos de la composición, donde "había un terreno experiencial [en tanto la experiencia estética] pero muy, muy desdibujado". También es interesante la reflexión de Margarita López [1991]

porque devela una clara postura al respecto, cuando señala que la idea de limpiar, rebajar el barniz y reintegrar faltantes o lagunas era una prefiguración de cómo debía quedar la pintura, en la cabeza del profesor, que no era explicitada a los estudiantes, sólo se hacía la petición. Y por lo mismo el estudiante tenía que ver en la marcha, cómo complacer esa idea prevista por otro, lo cual complejizaba aún más los procesos.

En este sentido Estíbaliz Guzmán [1998] reconoce que lo estético, era algo que no se trabajaba directamente con los estudiantes, y que la mayoría de estos contenidos eran abordados desde la visión de la profesora de historia, por lo que pocas veces quedaban articulados a los procesos de intervención. Sí se hablaba de lo estético, pero nunca se reflexionaba sobre qué implicaba. Y agrega "yo creo que le decíamos estética a la apreciación que podría tener una imagen dentro de un contexto artístico… estética como aspecto formal, visual" [Guzmán-2018]). Concuerda Alberto González [2001], que lo relacionó con forma, pero nunca con las emociones que se despiertan, con la "vivencia sensorial, de gusto, de disfrute o de goce del (*sic*.) [con] el objeto". Curiosamente, aunque se asociaba a forma y color, cualidades de prácticamente todos los objetos, estos no eran relacionados para analizarse en objetos que no eran considerados una obra de arte, como en una cerámica, o como mencioné en un documento. González y Flores señalan que eso sólo se tenía en cuenta en caballete; ella incluso sugiere que en el STRPC no se abordaban los conceptos con claridad.



Parece relevante la postura que recuerda haber tomado Luisa Straulino [2006], que implicaba que "esa parte estética es cómo yo lo veo ahorita y cómo pudo ser… no sé [si se hizo hincapié en ello] yo, siempre, hice eso en mi cabeza, [porque] lo que estuvo antes ya no puedes velo y el chiste no es llegar a eso, pero ciertas ideas de cómo era sí era importante saberlo". Esta es una aplicación tácita, aunque parece inconsciente del proceso metodológico que propuso Philippot y que se discutía en clase con los estudiantes. Del mismo modo, la apreciación señala García, tiene que ver con "los colores pictóricos, inferidos por la presencia de un barniz obscurecido…pensar, pues, cómo se habrá visto en su momento. No sabemos, pero lo que sí sabemos es que hoy en día, no podemos apreciar esos valores pictóricos…Hay una valoración preponderantemente estética, de [*sic*. al] querer recuperar …eso que no sabemos … cómo era". Entonces el proceso de rebaje de barniz está influenciado por la apreciación estética, que no conceptualizaba al interior del

STRPC; asimismo la reintegración porque “cuando tú reintegras… comienza a ayudar, en realidad empiezas a ver el cuadro y no a ver los hoyos, los faltantes”.

Sin embargo, también la mayoría se acordaba haber eliminado el barniz, no haberlo rebajado. Haber sustraído materiales originales, bajo el concepto de estar eliminando un barniz que solo daba protección a la pintura. Y sí en efecto, no recuerdo la fecha y no hice un seguimiento en los informes de este aspecto, pero sí recuerdo, quizá en torno al año 2000, haber erradicado el concepto de barniz de protección para registrar al barniz que traía el cuadro, justamente porque empezamos a entender que no sólo tenía una función de ser guardiana de las otras capas, sino que tenía una clara función plástica de saturar colores y tonos, de otorgar lustre, etc.



También recuerdan haber tenido que llegar al original. En oposición, varios restauradores que cursaron caballete a partir del año 2000 recuerdan haber rebajado el barniz considerando que había que respetar un efecto de antiguo, vinculado al concepto de pátina y que eso aludía a un sentido artístico. Tengo presente algunas fotografías de obras intervenidas en torno al año 2000, en donde es evidente que el proceso era de rebaje de barniz, incluso había en la superficie un tono ligeramente amarillento, situación que fue cambiando con los años y me parece que desde el año 2008 y a raíz del proyecto Coixtlahuaca, los rebajes son cada vez más profundos, en búsqueda de un aspecto que denote con mayor claridad los detalles de la composición inicial.

En relación con el proyecto de reconstrucción de una laguna muy grande, en el Altar de Ánimas, que analicé en el Capítulo 2, presentaba como figura central a la Virgen del Carmen, que justamente fue la zona afectada por un incendio. Tras varias propuestas y discusiones con la comunidad de Mapethé, Hidalgo, se decidió reconstruirla, para que la pintura siguiera cumpliendo con su función devocional, de extraer a las almas del purgatorio, dado que se trataba de un objeto cultural en uso, no sólo por parte de los habitantes de Mapethé, sino para muchas comunidades otomíes que emplean el Altar para realizar ofrendas. Para Germán Fraustro [1995], actor del proyecto de restitución de la imagen carbonizada, en Mapethé, Hidalgo, era incomprensible pensar en la denotación de la reintegración, criterio fundamental para este proceso desde la Restauración Crítica, dado que él pensaba en la experiencia estética; Fraustro refiere que, él entendía cómo se había construido ese rostro, y que era imposible reconstruir lo faltante del rostro, a través

de rayitas superpuestas, que es lo que conocemos como rigattino; esto implicaba estar en "un terreno de conflicto". Es interesante la reflexión que hace Alberto González, dado que es un problema que hemos detectado en muchísimas obras intervenidas dentro y fuera de la ENCRyM, en la reintegración se busca

> rellenar color, entender que aquí va un brazo pues le completas el brazo… tal vez con un color carnes, con una sombra, con una luz. [pero] en un color plano; lo mismo pues un color de fondo, casi un color plano… en función de que se pierda la laguna, pero no del reconocimiento …de esas cualidades plásticas de la obra… [No se comprendía] con una profundidad de la secuencia técnica pictórica, ni entender las intenciones, ni entender cómo estas sutilezas de veladuras y cómo hay una vibración de color… no se desarrollaba a profundidad,



que se entiende que el restaurador debería comprender, interpretar y reproducir. Esto también es consecuencia de los procesos de reintegración que se realizaron en el proyecto Coixtlahuaca. Estoy segura, que pocos restauradores poseemos las herramientas sensibles, conceptuales y metodológicas para desarrollar este ejercicio con tal precisión; no hay que olvidar que se eligieron para dicho proyecto, personas con capacidades profundas en el manejo plástico, en función del valor artístico y estético de las pinturas atribuidas a Andrés de Concha.

Magdalena Castañeda piensa que estética como ámbito de reflexión es lo que más ha cambiado, porque asume que se vinculaba a varios momentos. Actualmente se busca que el estudiante reconozca "las características artísticas y plásticas que tiene la obra, que generó discursos en determinados momentos de la historia… [el] componente estético de cómo lo veían, lo…relacionado con el gusto". Pero no es el componente más importante, asevera, porque no se restaura en función de este aspecto, quizá antes sí, sugiere en la entrevista. Ahora debe haber un vínculo con lo social, con su época, con la intención artística, plástica y formal. Con ello vemos cómo se ha ido ampliando el contenido de lo estético, sin embargo, no queda claro que se enuncie en ello un reconocimiento de la experiencia que se da al apreciar la representación pictórica.

**Concepto de unidad y unidad potencial**

Aunque la unidad es un concepto que suele estar entre los conceptos que se usan en la Restauración, para tomar decisiones, como hemos visto ha habido confusión entre estos términos y aparece implícitamente en la mayoría de los testimonios escritos, analizados en el capítulo anterior o bien definido como unid potencial y no como unidad. Es paradójico que uno de los textos que más se consulta es *Filosofía, criterios y pautas,* de Paul Philippot en el que explicita que la metodología del restaurador debe considerar la unidad, el contexto y la historia del bien cultural. Las respuestas giran en torno a dos señalamientos: la unidad está en la obra de arte, al estilo brandiano y a un concepto más amplio que sí puede estar derivado del planteamiento de Philippot; también existen respuestas que dan fe que la unidad no posee un referente particular. Por ello a los testigos les pregunté ¿Qué entiendes por unidad? ¿Cómo se reconoce? La unidad ¿es un concepto que se emplea para tomar decisiones al restaurar una pintura? ¿En qué tratamientos se alude a este concepto?

Unidad es el "conjunto que tiene en sí la obra… materiales y… de la imagen" (Giorguli), sin embargo, reconoce que no es un término que pueda comprender a cabalidad, y lo asocia a los valores tecnológicos. Sin embargo la reflexión la lleva a pensar en que durante muchos años, los bastidores se eliminaban, si "se identificaban, que sí entendíamos y describíamos, sin mayor reflexión sobre la importancia como unidad técnica o tecnológica propia, que agregaba valores a la obra; era un elemento auxiliar… desechable… Usando la obra como un medio para que el alumno entienda sus diversidades y posibilidades de intervención…estoy despreciando la evaluación del bastidor en relación a la integridad de la pieza".

Por su parte Margarita López [1991] piensa que cuando ella estudiaba, la pintura no se concebía como unidad, "se fragmentaba en esto que te decía antes, en estructura e imagen. Pero a mí me resultó más sencillo… pensarlo[a] como un todo… como toda la obra… bastidor… tela, incluido el marco… el espacio y la pared donde va colgado, todo [eso lo vio en la pintura que trabajó en el STRPC], pero sí creo que fue un caso distinto al resto [de las pinturas que se trabajaron en mi generación]…más bien, la unidad no creo que se consideraba de cada obra". En particular ella considera que la unidad es el todo, y no se circunscribe a la obra, porque las decisiones estaban tomadas para el conjunto de piezas que se trabajaban por generación, aunque no fueran *a priori* de la misma colección. Con

ello se confirma la visión de Liliana Giorguli y de Germán Fraustro [1995], lo cual significa que esta tendencia de decisiones tomadas desde los docentes operó desde finales de la década de 1980 hasta por lo menos la generación que estudió entre 1995-1996. La misma López señala que es un concepto que le es difícil comprender, porque según ella Brandi al aludirlo, se refería a "la posibilidad de informar que tenía el objeto [en tanto a su] manufactura, de la producción, de quien lo hizo… [por lo que entendí que estaba] enfocado a lo que es capaz, así como está [el objeto] de transmitir [información]". No recuerda que este concepto haya estado vinculado a un proceso en particular. Aunque su comprensión no es del todo errada, vuelve a haber desconexión con los planteamientos brandianos, lo cual sugiera una transmisión, explicitación y aplicación vaga o nula desde la actividad educativa.



Para Gisela García, la unidad es "todo el conocimiento disponible en un solo lugar… en un potencial continuo.". Dado que su respuesta no alude necesariamente al objeto u obra de arte, pregunté si la unidad estaba en la obra, a lo que respondió que no necesariamente, porque "puedes… tener personas, obviamente puede tener una repercusión social…" como parte de su unidad; "son circunstancias que rodean al objeto". Y es un concepto que sirve para tomar decisiones pues se toma al objeto y se atiende, según ella, al poseedor, usuario, sus deseos. Esto es contrario a lo que ya habían sugerido algunos otros restauradores; quizá García pensaba en el proyecto Mapethé[5], en el que sí hubo un acercamiento hacia las necesidades de la comunidad; pero no era una acción constante en los proyectos y menos al interior del STRPC. No muy lejos de esta respuesta está la idea de Verónica Chacón que asume que es "el ente que está conformado primariamente… puede ser una persona…un objeto…cómo lo hizo el artista, es parte de encontrar ese sentido"; su referencia es un mural en La Moreña, Jalisco, en donde intervino en el proceso de reintegración, por lo que puede suponerse que está pensando en la unidad potencial y no en la unidad.

En el mismo sentido amplio, Estíbaliz Guzmán [1998] recuerda que la unidad era visible en series, o dentro de la obra en sí, por lo que podría reconocerse una unidad

[5] Como se recordará el proyecto de reconstrucción de la laguna en el Altar de Ánimas, analizado en el Capítulo 2, consideró varias opciones antes de decidir la reconstrucción. Sin embargo, haciendo eco de las necesidades rituales y devocionales de las comunidades de Mapethé y su entorno físico, se optó por reponer el cuerpo de la Virgen del Carmen y algunas almas.

subdividida en otras. Y piensa que sí se empleaba para tomar decisiones en los objetos que se intervenían, aunque faltó la reflexión de lo social. Un tanto cercano, Alberto González [2001] piensa, que cuando estudió, la unidad estaba en la obra misma, aunque después se vinculó a la colección y al contexto que es indispensable para comprender la unidad, y recuerda a Paul Philippot; reconoce haberlo visto con toda claridad, cuando entró al STRPC como docente, a partir del año 2013. Además, recuerda que la unidad se ocupa para pensar todos los procesos, tanto de estabilización material, como de imagen. Del mismo modo Magdalena Rojas [2004] alude a los componentes básicos de la pintura, más el marco, el retablo, haciéndose un vórtice en crecimiento, al considerar cosas cada vez más lejanas pero vinculadas al objeto o serie en cuestión; Luisa Straulino [2006] incorpora a la definición de unidad la historia y el tiempo que ha pasado sobre el bien cultural, por lo que para ambas es un concepto fundamental para tomar decisiones.

Mariana Flores [2007] no considera que haya sido un término que se discutiera teóricamente, ni conscientemente, pero que en el proyecto de Coixtlahuaca siempre se estuvo considerando y reflexionando en torno a la serie completa en cada proceso, para definir el nivel de intervención, aunque parece que estuvo más vinculado a la parte del aspecto de la imagen, similar a lo que sustentó Guzmán. Y Castañeda recuerda que es sólo a partir del uso de modelos de tomas de decisión como el de Philippot que se reconoce la unidad, lo cual es muy complejo de rastrear, porque es un autor que estuvo presente en todos los programas del STRPC. Al menos yo recuerdo haberlo discutido con mayor profundidad hasta el año 2000, dado que los conocimientos sobre filosofía de la historia me permitieron reconocer su postura hermenéutica y trasmitirla a los estudiantes. Para Castañeda en la unidad está implicada la obra, el espacio, la época [supongo que de creación] la función y el estado de conservación. Asimismo, según ella, la unidad se apoyó más [en el ejercicio de enseñanza] a partir de la exposición que se produjo desde el STRPC en el Museo Amparo de Puebla, *Creación y restauración. Lo singular y complejo del arte*, a partir de la cual produje la definición del sistema pictórico, que implica la comprensión de la forma de construir una pintura de caballete, desde la materia, su selección, y la intención del artista puesta en esa elección; porque añade Castañeda, el objeto se mira como unidad, en correspondencia con sus elementos; sin embargo pareciera que esto ya se miraba así, y podría incluso pensarse en un retroceso a la concepción de la unidad cerrada de la obra de arte, de corte brandiano, y no en la unidad amplia que supone Philippot. Sin embargo,

Castañeda reconoce que es un concepto que actualmente se usa para construir los dictámenes y vincular en ellos significados, contexto y estado de conservación:

> Sí estamos tratando de que en el dictamen se jalen muchas cosas, que tienen que ver con su significado, con su contexto; realmente un recuento de los aspectos de la obra que están mermados, para que se establezca ahí, digamos, eh...ese nivel de prioridad [en la afectación que se provoca con deterioro a los significados que se le dan al objeto, o a la forma en la que se le aprecia y evaluar] el impacto que sería dejarlas, quitar [los problemas y los agregados, en respuesta a…], su técnica manufactura, en torno a su cuestión social, a la historia [Castañeda-2018].



Para casi todos los testigos se puede pensar en la unidad en términos de la obra de arte o el patrimonio cultural en sí mismo, pero en vinculación con una unidad más amplia como la propone Philippot[6].

En discordancia Fraustro [1995], considera que sí era un concepto en circulación, que él no entendía, o “no dimensionaba qué es lo que acotaba esa noción”; su referencia es el proyecto de Mapethé, en el que reconstruyó una tercera parte de la imagen, como ya se comentó: Fraustro recuerda que entendió que la unidad era “… que tal cuadro se vea bonito, porque es una unidad. Entonces no puedes restaurar nada más la figura central y los que están alrededor, porque el cuadro es una unidad” Aquí pareciera estar pensando en una unidad visual contenida en la obra, que debe reconformarse en su totalidad, y no sólo en partes, justamente porque es unidad; sin embargo su disertación es confusa, o sus recuerdos se trastocan, porque me parece que sería imposible pensar en reintegrar una obra en su totalidad, por ello es que se define el concepto de laguna, como aquello que interrumpe la unidad de la pintura y sólo en esas secciones se llevan a cabo acciones de Restauración. De lo contrario estaríamos aludiendo a una reutilización de la superficie, aplicando nuevos colores en toda la representación.

Fraustro piensa que es un concepto que no operaba en todos los procesos, porque recuerda haber eliminado las costuras de un lienzo, para poder aplicar un proceso de re entelado y haber cuestionado por qué se debían eliminar si eran parte del cuadro, es decir,

[6] Es el primer momento de análisis en el reconocimiento del objeto, sin importar sus dimensiones; se trata de un todo que reúne las partes, que poseen relevancia artística en su conjunto y no deben ser desmembradas. Está vinculado a la historia, al contexto y a sus usos en ciertas comunidades.

de su unidad; quizá en aquel momento sólo se pensaba en la unidad visual y principalmente en función del proceso de reintegración de lagunas.

Como vemos el concepto de unidad nunca fue claro, por ello me interesó cuestionar en torno a la unidad potencial, en función a si ¿La unidad potencial es un concepto que se emplea para tomar decisiones al restaurar una pintura? Y ¿En qué tratamientos se alude a este concepto?



La unidad potencial se empleaba en la reintegración cromática de las lagunas, porque con ella se alude a la "capacidad de lo que queda en la pieza, de entender lo que está ausente hoy en la pieza… lo que se puede deducir de lo que ahí existe" es lo que señala Liliana Giorguli, con base en la propuesta brandiana. Giorguli agrega que para comprender esa unidad fragmentada se hace uso de otros objetos que son similares en composición, o con representaciones pictóricas similares, que quizá es una manera de restaurar por analogías, contrario a lo que Brandi señaló.

Fraustro [1995] asume que la unidad potencial no se empleaba, por el contrario, Guzmán [1998] asegura que sí, sobre todo en relación con los procesos aplicados a la imagen, igual que Magdalena Castañeda, no a los de estabilización material:

> Y no sé si todos lo entendíamos, creo que unidad potencial era como querer decir, un reconocimiento de sus cualidades o de todos sus… cómo te puedo decir, creo que era, era poder identificar cuál era el mensaje en materia [e] imagen y poder sacarlo, rescatarlo y que se pudiera interpretar.

Del mismo modo es para Lizeth Mata [2002], quien señala que el concepto no se exploraba tanto, pero se vinculaba a procesos de reintegración, pero no era medular para tomar decisiones, aunque sí recuerda haberla empleado para pensar si se reponían o no las áreas perdidas de una cartela que tenía la pintura que intervino en el STRPC, lo cual me lleva a pensar que no era un concepto explícito, pero sí en uso.

Es Alberto González [2001] quien define con mayor cercanía a la idea brandiana, lo que implica la unidad potencial, pero recuerda que su otro referente era Jaime Cama: "la obra no era partes, a pesar de estar fragmentada… tú puedes reintegrarla… [porque] los fragmentos no son unidades independientes, forman parte de la unidad… Ese concepto lo veíamos más como materialmente… [que tiene] la potencialidad de llegar a ser". Rojas

[2004] menciona que es difícil comprenderla excepto cuando existe un objeto con muchos fragmentos.

Straulino [2006] la comprende, pero recuerda que en la pintura que intervino en el STRPC, no pudo aplicarse porque no estaba fragmentada y piensa que en realidad nunca lo ha usado. Además, expone que no considera que sólo la unidad potencial sea un concepto que defina el nivel de intervención en una pieza, aunque sirve pensar en cómo fue el objeto, y evitar llegar a ese estado primigenio, pero debe haber otras consideraciones como el sitio en donde va a estar expuesto, supongo que, para definir materiales y nivel de integración, porque su respuesta no es del todo clara.



Para todos los restauradores entrevistados la unidad potencial se vincula a la obra fragmentada, que requiere un proceso de reintegración para devolverla a su unidad, salvo para Gisela García que la concibe en un ámbito más amplio. La unidad potencial, señala, está en la obra y es la posibilidad de ir a otro lado, en lo material, lo estético, lo social, el contexto. Según ella se empleaba en todos los procesos, porque cada proceso tiene un potencial, por ejemplo, que la pintura “tenga escamas y que tú lo puedas fijar, ya estás desarrollando la unidad potencial, empezando por la materia y obviamente pegándole a todo lo demás”; esta idea de que la unidad potencial es un concepto que se aplica de manera general es compartida por Chacón [1991]. Aunque su interpretación es válida, el concepto definido por Cesare Brandi alude a una unidad fragmentada, como lo mencionó Giorguli, en cuyos restos es posible intuir la unidad faltante, porque en ellos quedan huellas potenciales de la unidad que hubo.

**Definición sobre el contexto de una pintura a restaurar**

Se cuestionó sobre qué es el contexto y qué alcance tiene en la restauración de una pintura. Definido por Cesar Brandi en una dimensión física, espacial, como aquello que circunda a la obra de arte y debe considerarse para tomar decisiones en ella, es reconocido en varios aspectos por los restauradores.

Se trata de una ubicación física, que posee una relación con el marco geográfico y por ende con las características del medio ambiente que la circunda (Giorguli). Es interesante que para Fraustro [1995], el contexto se limitaba al lugar de procedencia de la pintura, el cual nunca conoció en físico, y del cual sólo obtuvo información a través de los

docentes, lo cual hizo que dicho contexto no tuviera ninguna relevancia en la toma de decisiones, en la pintura que restauró siendo estudiante.

Se asocia con el tiempo, dado que el objeto pudo haber cambiado de contextos a lo largo de su historia, siendo un objeto móvil, que transita por diversos usos, al circunscribirse a un espacio determinado; se trata de contextos históricos a los que se aproximan los estudiantes a partir de la información documental, si es que la hay. Sin embargo, se reconoce que es indispensable por lo mismo considerar el contexto inicial para hacerse una idea de para qué fue elaborado, para quiénes. Y del contexto actual para definir el tipo de materiales a emplear en la intervención y procesos a realizar en función de su uso, dado que "las formas y los niveles de intervención" cambian si la obra está en un museo o en una comunidad. Esto también podría ser reminiscencia de las ideas metodológicas de Philippot.



Gisela García señala explícitamente que por lo general hay un contexto social, que es el que define el uso del objeto y su desuso, como señala Castañeda. Este contexto social permite tomar decisiones específicamente en torno a la imagen, señala Flores. Esto me lleva a pensar que en 19 años de trabajo, sólo dos veces se tomaron decisiones específicas en función del contexto social, en el caso de la Virgen de la Luz, de Ozumba, Estado de México (Madrid 2014) y en el caso del Camerin de la Virgen, en función de mantener una unidad visual que permitiera seguir con la visita a las criptas que habían ocupado el lugar de los guardapolvos pintados, perdidos durante los problemas del inmueble; de ambos proyectos se ofrecieron detalles en el Capítulo 2.

Podríamos considerar también el proyecto de Mapethé en Hidalgo, porque, aunque Fraustro señala que, al contextualizar, no se pensaba en "entrevistar a la gente para ver qué había sucedido, o sea, por qué había sido afectado el cuadro y qué esperaban ellos de nuestra intervención"; esta dimensión social cobró relevancia en el proyecto de Mapethé y en los proyectos arriba señalados. Reconozco que en Coixtlahuaca, Oaxaca, también, pero en un sentido de educar a la comunidad en torno a las características y valores que nosotros como restauradores veíamos en las pinturas de su retablo, así como de los procesos y cambios que iban a ocurrir en las representaciones pictóricas.

Al interior del STRPC hacia el 2013 impulsé a los estudiantes a acercarse a las comunidades que se encontraban cercanas a la Ciudad de México, para que conocieran el

espacio físico de procedencia de las obras, y pudieran tener un breve acercamiento con la comunidad cercana, fuera civil o religiosa, o ambas. Sin embargo, nuestra formación no poseía herramientas metodológicas para la incursión social, y la presencia de un antropólogo aún no se vislumbra. Fue un avance sí, obtuvimos resultados significativos, no, casi nunca, pero considero que como experiencia para los estudiantes es necesario, indispensable y útil, para poder interpretar de mejor manera el objeto cultural.

El contexto es un referente multivocal, quizá por ello Chacón [1991] lo reconoce como una sucesión de esfera, que se asocian directamente con el objeto al estar cerca o circundándolo, haciéndose cada vez más amplio y lejano, al pensar quizá en un contexto geográfico, pero su descripción no es precisa. Asimismo, se trata de un ente dinámico como señala Castañeda. Quizá también por eso Margarita López [1991] y Estíbaliz Guzmán [1998] señalan que “no hay un contexto hay muchos”, en el que el tiempo y espacio de producción es prácticamente el contexto inicial.



**Implicaciones sobre el uso del criterio de mínima intervención**

El criterio de la mínima intervención intenté desecharlo de la toma de decisiones en el STRPC, por considerarlo confuso y ambiguo, así como por su uso indiscriminado y acrítico; sin embargo, fue muy complicado desterrarlo del pensamiento de los estudiantes, pues parece que sigue en uso, en muchos seminarios taller de la licenciatura. Veamos qué consideran los restauradores al respecto ¿Qué implica intervenir bajo el criterio de mínima intervención? ¿En qué procesos de intervención se aplica? ¿Para qué sirve?

Se usaba como un criterio, señala Giorguli, pero como la obra se seleccionaba “más hacia su utilidad didáctica… forzando a la obra, no a la estricta necesidad de intervención, si no en términos didácticos… esto pudo haber provocado… un elemento de contradicción” con la idea de la mínima intervención. Sin embargo, no define con claridad qué implicaba eso mínimo, quizá porque la reflexión no se daba, solo se aplicaba como concepto, sin consciencia de sus implicaciones y forzándolo a “justificar” un re entelado de consolidación, que es el proceso más invasivo de todos.

Gisela García menciona que implicaba “atender las necesidades de una obra con lo mínimo… para que se pueda conservar digamos, no es una palabra muy apropiada, pero lo más puro”, pero tampoco define si con el mínimo de materiales o de procesos. Asegura que en la realidad no se aplicaba como tal, en parte porque según ella la selección de las obras, en las escuelas [ENCRyM y Escuela de Conservación y Restauración de Occidente en Guadalajara, Jal.] casi siempre se encaminaba hacia aquellas que presentaban mayor cantidad de deterioros. Ella considera que en los momentos en los que fue docente del STRPC, durante la primera mitad de la década de 1990, se usaba con el afán de tener prudencia en la intervención, sin embargo, como hemos visto era sólo una buena intención.



Para Verónica Chacón [1991] implicaba hacer exactamente lo que la obra necesita, que es una palabra que adenda Jaime Cama al término: mínima intervención necesaria. No es posible rastrear, en los documentos escritos por Cama, el momento en que se pone en circulación y estoy segura que no fue en la primera mitad de la década de 1990. Chacón reconoce que lo necesario puede ir desde una acción muy concreta hasta una intervención mayor, entonces ¿de qué sirve como criterio, si no permite delimitar las acciones? Estíbaliz Guzmán [1998] señala que ella recuerda que, en su trayecto estudiantil, ca.1998, se empezaba a definir la mínima intervención; para ella la intervención “es impacto, la incidencia que tiene uno en un objeto, desde el punto de vista material… pero me es difícil pensar en un adjetivo que califica ese impacto, en términos de mínimo o de máximo… era confuso y lo usábamos muchísimo”, pues daba lo mismo en qué tipo de proceso se empleaba, agrega; lo mismo le parece a Lizeth Mata [2002]. Alberto González [2001] también reconoce este concepto como la acción mínima que se puede hacer para detener el problema de una obra; pero en caballete, dice, se aplicaba lo que necesitaba la pintura, no necesariamente lo mínimo. Ello confirma que las decisiones empezaron a transitar un poco a los estudiantes o ampliarse el horizonte de los docentes, hacia el año 2001.

Por su parte Margarita López [1991] recuerda que era un término que se empleaba en todos los Seminarios Taller. Señala que en STRPC sí había tiempo para reflexionar sobre él, al menos en el caso del cuadro que le tocó intervenir, y que estaba mucho más vinculado a los procesos de reintegración. Por el contrario, Germán Fraustro [1995] señala que ese era su argumento, para tratar de evitar eliminar el bastidor o aplicar un re entelado de consolidación, dado que el cuadro que le tocó restaurar no lo necesitaba; asume que no contaba con herramientas críticas que le permitieran entender y sustentar su argumento, lo

que lo llevó a tener que hacer lo que le pidieron, con base en la incertidumbre de las condiciones en las que iba a resguardarse la pintura después de la intervención. Entonces, señala, se buscaba “una imagen limpia, clara, visible, con colores lo más cercanos al original, y…el principio de mínima intervención perdía fuerza… no había lugar [para él]”, y, sin embargo, se usaba.

Magdalena Rojas [2004] apunta que hay procedimientos que nunca pueden ser mínimos, como la consolidación o la limpieza. Y Luisa Straulino [2006] asegura nunca haberlo tomado en consideración, pero acepta haberlo escrito en varios de sus informes, quizá por lo que señala Mariana Flores [2007], que era un concepto que se solicitaba, que había que usar, aunque no hiciera sentido con la intervención. Por su parte Magdalena Castañeda explica que es un criterio que hace años no se usa en el STRPC, se retoma en reintegración a partir de lo que señalo en un artículo, que aún no ve la luz desde el 2014, en torno al origen del concepto que encuentro en la *Carta de Venecia*, vinculado a este proceso de intervención.



**Definiciones sobre el original**

El original como concepto, tiene varias acepciones:

> Siempre fue un concepto crítico, de interpretación, en una parte. En lo general como obviamente la obra, momento de creación, más agregados y transformaciones hasta el momento en el que te llega… cuando hablábamos de cosas del siglo XX estábamos tan recientes y cercanas que casi no tenían una evaluación crítica, tan clara, como tener intervenciones del siglo XIX hacia atrás (Giorguli-2018).

Entonces aquí vemos que la abstracción del concepto de lo original, es la suma de etapas de un objeto: creación, vida-uso, vida en tránsito a la muerte o ruina, en términos de envejecimiento. En este mismo sentido está el siguiente testimonio: “obviamente empieza con la materia…además…la importancia histórica… el significado que tiene… hay muchos niveles” (García-2018). Pero no se termina en el momento en que se acaba el proceso creativo, sigue teniendo originalidad aun con las transformaciones del paso del tiempo, que dejan marcas en él; aun cuando tenga intervenciones, sigue siendo original [García; López;

Rojas]. Por su parte Chacón reconoce que “si estamos hablando de caballete pues para final es simplemente como lo encontré”, que no es muy distinto a lo que se ha sugerido ya.

O bien, en oposición se reconoce que

> es lo que culminó al momento en el que el autor estampó su firma. Si ese es el original, es la idea del autor. [Aunque] la autoridad del tiempo como eso de las craqueladuras… de esta sensación de antigüedad, pero eso ya era mucho más difícil de asir con argumentos, explicarse a uno mismo qué de original, qué del paso del tiempo en tanto huella, por lo que te digo, pues el polvo también es paso del tiempo (Fraustro,1995).



Sin embargo, aunque el polvo pueda ser una huella del paso del tiempo, no es una transformación natural y normal de los materiales, que se da al envejecer, como sí son las craqueladuras, el obscurecimiento del barniz y del aglutinante.

Por otro lado, incluso puede considerarse como original “la forma cómo se recuperó una pieza después de haber sido olvidada y reinstalada en un nuevo espacio y revalorar o de otra manera; y ahí puede haber otra [originalidad], como otro carácter original de una obra…Otro concepto de originalidad distinto se relaciona siempre con la creación” [Guzmán-1998].

Alberto González señala que son los materiales que constituyen de origen a la pintura,

> por eso los agregados, por eso las pastas, por eso los parches, por eso, que habían sido puestos en algún otro momento, a pesar de todo no eran originales. En cuanto a materia. En cuanto a imagen, pues evidentemente, yo ya no sé cómo fue, las propias transformaciones de la materia han modificado ese primer retrato de la mano del pintor, que lo acabó; evidentemente él vio otra cosa, de la que veo…Pero en cuanto materia pues son aquellos que constituye, pues sí, de origen del bien cultural [2018]
>
> .

Como lo te llega y cómo pudo haber estado, para saber cómo restaurar, porque si te da una idea de hasta dónde puedes llegar. Lo original, no es lo que uno siempre tiene. No es el original porque ya se transformó, pero uno siempre tiene una idea de cómo pudo haber sido [Straulino-2018].

> ahorita me pasa que ya no es el original, como eso, incluso tú mismo estás transformando eso y quizá más bien el original no existe. Como que hay un

> punto de partida sí, pero no tanto, como que hablar de original ni si quiera tiene mucho sentido…Materia y a lo que se piensa, pero a través, sí de la materia sí, porque materia tiene que ser tu punto de partida… creo que sí lo utilizamos, porque siempre tenías presente que estás trabajando con obra original. A lo mejor también pienso que era útil, … pensar que tú tienes un original, el peso simbólico de que tú tengas un original y no es una cosa, una chacharita que puedes deshacer [Flores- 2018].

El original "es el vestigio de lo que fue, ya no es como su primer momento. Y obviamente eso se respeta, pero no a fuerzas porque eso sea original, sino porque es un vestigio de la obra" [Castañeda-2018].



La mayoría de los testigos reconocen un uso del respeto al original, pero con variadas acepciones, que van desde el momento de creación de la pintura, al reconocimiento de lo que suman las transformaciones que se dan en el transcurrir del tiempo; solo algunos incluso ven como parte de la originalidad de la pintura, las consecuencias de sus usos y funciones, que derivan en la modificación de la materia y representación pictórica, en el sentido en el que lo conciben Brandi y Philippot.

Una vez definido el original, había que explorar si se ha usado el lineamiento de respeto al original, y en qué procesos de intervención se aplica. Para Gisela García [2018] "implica atender a lo que tu percepción considera algo real; en el momento en que empieza a entrar la imaginación, ya no estás respetando el original"; pero en la vía de los hechos el respeto, para ella, está implícito en todo momento. Considera que una obra de arte está mucho más valorada, pero eso no les resta importancia a las demás pinturas y esa es una forma de concretizar el respeto. Ella y López [1991] aseveran que primero es necesario definir ese original, para "poder tomar la mejor decisión respecto de lo que no es original,… porque se relaciona con la función del objeto y con el contexto actual del objeto, así como la percepción que tiene quien está relacionado directamente con él" [López-2018]; por ello ambas creen que es indispensable reflexionar sobre lo que implica la pintura que se restaura, sobre todo si ella posee alguna relevancia para alguien, a lo que yo agregaría que no sólo es un alguien en el presente, ni que solo importa el contexto actual.

Pero López y Rojas [2004] prestan atención a una situación paradójica, la capa de barniz; si ésta tiene problemas se elimina, por lo que se cuestionan, entonces "El respeto al original, ¿dónde queda?" "¿Se respeta el original cuando no está afectando ese potencial de transmitir?" Ellas no contestan a sus preguntas, pero creo que la respuesta sería

afirmativa, sobre todo en el caso de las obras de arte; sin embargo, pienso en los años de oxidación que tiene la Mona Lisa encima, y cómo nadie se atreve a rebajar sus barnices. Para Germán Fraustro [1995], el respeto al original tenía que ver con una especie de trato digno, que entiendo que significa cuidado, tratar con mucho cuidado la pintura para no afectarla o deteriorarla, aunque supone había muchos conflictos, cuando se realizaban procedimientos como

> raspar la tela, para mí era algo violento… porque [aunque] era para que el contacto con el nuevo re entelado fuera efectivo y yo decía, pero ¿cómo? Estoy aquí abrasionando todo. Sí también es original… Entonces la explicación que estabilizaba toda esa escena, tenía que ver como con un privilegio nuevamente de la imagen, de la imagen frontal. O sea, si había un uso del respeto al original, tenía que ver en primera instancia con la imagen, que le diera prioridad a la imagen, que yo no cambiara rasgos de la pintura. Y, es más, algunos elementos que denominábamos patina, tenían que ver con no ocultar ciertas craqueladuras, porque le daban un sentido de antigüedad, a la pieza ¿no? O sea, al momento de reintegrar la pieza. Y es más que pudiera reproducir cierta textura, a esta especie de pátina o transformación [2018].



En ese mismo sentido, Alberto González asume que este concepto está enfocado a no ser irrespetuosos con el objeto; “como tratarlo como persona… como no modificar lo propio de la imagen…no ser invasivo en la reintegración o excedido, cambiarle el aspecto”. Estíbaliz Guzmán recuerda que

> ese era el que más se utilizaba de todos los principios, es un concepto muy amplio, que al ser tan amplio no dice tampoco nada. es uno de esos lineamientos que uno siente que los tienes tatuados Y sabes qué significan por tu experiencia, pero cuando vas a enseñarlo es mejor usar otra manera que no sean con la frase respeto a la original, ni mínima intervención. [2018]

Por lo tanto, es tan subjetivo que prefiere no usarlo. Del mismo modo Flores lo vincula a la mínima intervención, y menciona que ambos

> sacralizar la idea de la materia… que tienes… haces la mínima intervención necesaria para respetar ese original, qué es el vestigio de lo que tienes. Y pienso que ahorita yo ya no lo entiendo igual... o sea, ya no era pensar cómo en su momento fue…, pero qué pasó en medio, pero qué pasó ahorita, entonces sigue siendo original. De hecho, creo que la cuestión de la autenticidad, la empezamos a hablar no desde los inicios de los semestres, sino fue hasta el final de la carrera que empezamos hablar de autenticidad. En caballete recuerdo que sí hablamos de autenticidad. Pero no en todos los talleres hablamos de eso, [y] recuerdo … que, en los informes, al final quedaba… [como el criterio empleado] … ahorita me pasa que ya no es el original como es eso que fue, incluso tú mismo estás transformando eso y quizá más bien el original

> no existe. Como que hay un punto de partida sí, pero no tanto, como que hablar de original ni si quiera tiene mucho sentido [2018].

Castañeda menciona es un término ambiguo... y cree que lo que sí hemos utilizado es el respeto, a toda la obra, no sólo al original, porque "… muchas veces se conservan intervenciones que no son originales pero que significan o resignifican a las obras" [2018]. Ello da pie a eliminar algunas intervenciones, "pero nunca con esta idea de tenerle respeto al original, y regresar a él, porque hay una carga de esta idea como de contexto dinámico, en el que se le suman un montón de cosas a las obras" y es importante respetarlas.



Entonces, para algunos restauradores el respeto es una actitud que asume el restaurador frente a los momentos funcionales de la obra de arte y que a partir de estos testimonios podemos señalar tres posturas: original en tanto cercano al momento creativo que podría estar cercano a la tendencia que asume la National Gallery desde hace décadas; original en tanto acto creativo más momentos de vida-transformación; y consideración a la suma de momentos que van desde el acto creativo- vida-transformación-usos, que deriva en la presencia de agregados para mantener en funciones al sistema pictórico. Ninguno de los testimonios refiere a alguna postura teórica; sin embargo, parece que las ideas de Brandi y Philippot atraviesan sus ideas en torno a este concepto que se ha manejado como lineamiento de conservación y restauración. No obstante, también fue un término que mencionaba Jaime Cama en sus reflexiones frente a las obras a restaurar.

Por otro lado, como vimos en el capítulo 2, introduje una propuesta de lineamientos y criterios, en el texto del libro *Ozumba, Arte e historia* (2014), donde enuncio la necesidad de emplear el lineamiento de respeto al bien cultural, en sustitución del respeto al original. No obstante, parece que no ha tenido una buena fortuna crítica, quizá porque es un texto de poca circulación en el medio, o por ser de reciente publicación. por lo que en realidad ha estado en discusión desde el 2013 con los estudiantes; entre esos. De ahí que me interesó verificar en los testimonios de los Restauradores si ese concepto permeó de algún modo su práctica, qué significa usarlo como referente en una intervención y en qué procesos se ha utilizado.

La mayoría respondieron que no era un concepto que hayan empleado. Margarita López [1991] y Luisa Straulino [2006] sugieren que habría sido útil emplearlo. Mientras que

Magdalena Castañeda [2018] dice que sí lo emplea como sinónimo de respeto al original. Cabe señalar que en la publicación que realicé para el libro

El fundamento de proponer el uso del respeto al bien cultural, fue para ofrecer un concepto con sentido más amplio, dado que el respeto al original genera una gran confusión entre los momentos funcionales del objeto pictórico, y en virtud de que algunos conciben el original en la culminación del acto creativo, que implicaría en una metáfora con el ser vivo, que para ser originales deberíamos permanecer en estado de feto o neonatos, el respeto al bien cultural alude a una actitud de consideración hacia las características, valores y usos de cualquier objeto producido por el hombre.



**Reflexiones en torno a los criterios de reversibilidad y retratabilidad**

En este caso, se buscó evidencias sobre el uso de dos conceptos que han estado presentes para justificar la aplicación de procesos y materiales de Restauración, Se indagó sobre las implicaciones de ambos conceptos y su posible relación con algún tratamiento de Restauración en particular. Las percepciones son prácticamente unánimes. Reversibilidad es que el material que integraras a la obra pueda ser removido de ella, sin poner en riesgo la propia materia de la obra o del original. Reconocen que es un criterio que estaba asociado a todos los procesos [Giorguli-2018], excepto a los procesos de consolidación y adhesión, limpieza y rebaje de barniz, en los que es un sinsentido; también se trata de un criterio aplicado a los procesos de reintegración.

Dado que varios procesos no son reversibles, se transitó al concepto de retratabilidad, para aplicarlo a todos los procesos, intentando que todos o la mayoría de los materiales permitieran una nueva intervención. Pareciera que este cambio se da hacia la generación de Mariana Flores, alrededor de 2007.

Es relevante que lo retratable, en algunos momentos, señala Margarita López “llegó a confundirse con lo limpio ahora y lo llegaré a limpiar en dos años y luego en otro año, y luego. y bueno era… no pensemos tampoco en ese tipo de intervenciones, pensemos mejor en programas de mantenimiento, monitoreo, estudios, a media plazo a largo plazo de

ciertos bienes culturales que nos parezca suficientemente importantes, como para poder hacer seguimiento y reflexionar respecto de los tratamientos".

**El concepto sobre el tiempo**



El tiempo es un concepto sumamente complejo, que ha sido materia de reflexión de todos los filósofos en todos los contextos culturales y en la historia del pensamiento humano. Tanto Brandi como Philippot lo consideran como un elemento relevante a ser comprendido, dentro de la comprensión que se hace de la obra de arte o bien cultural que se Restaura. Pregunté entonces si es un concepto que pueda asociarse con la materia o con los significados de la pintura, así como si su reconocimiento era relevante para tomar decisiones en materia de Restauración, para una pintura de caballete.

Para Gisela García se relaciona con el devenir histórico y el potencial que ofrece la pintura, el primero hacia el pasado y segundo hacia el futuro; implica un "momento en que había conciencia de que era un momento histórico particular y un momento en el que tú tomas una decisión y que a lo mejor dentro de cien años es perfectamente criticable, porque no es algo estático… [si] estás pensando en tu intervención, finalmente sí estás pensando a futuro… [Y está presente en el procedimiento de rebaje de barniz, porque] te estás llevando años y años de oxidación". Asimismo, está presente en la contextualización histórica, pero considera que es posible que no haya estado implícito para todas las decisiones en torno a la restauración de pintura de caballete.

Está reducido a las historias, menciona Chacón, y se relaciona incluso con los momentos en que ha sido intervenido, con la materia, con el significado; "por ejemplo las pátinas son parte fundamental del tiempo. También no solamente conocerlas, también respetarlas, este… darles tal vez algún cierto grado de tratar rescatar un poco la epifanía, pero éste pues sí, o sea, esa parte denota perfectamente el traslado, de esto que se conoce como la cuarta dimensión, que es el tiempo"; es también un ejemplo de Flores, Castañeda y López; esta última coincide casi en su totalidad con la descripción que hace García.

Para Fraustro está relacionado con la toma de decisiones, porque "estaba el tiempo del autor, el tiempo de la obra en el contexto religioso... [el momento en el que se pone en juego lo que hace el] restaurador y algo fantasmal que me va a juzgar". Existen tiempos en donde "la obra va estableciendo o activando cosas…otra dimensión era… otro de los

argumentos era la transformación de los materiales…y que eso podría cambiar el orden que uno había establecido desde el punto de vista del restaurador". El concepto de pátina que es claro para las restauradoras anteriores, para él es algo abstracto, pues la considera correctamente como el paso del tiempo, pero no como trasformación material natural, entonces le parece que el polvo que se deposita con el tiempo en la superficie pictórica, podría ser considerado como pátina. Esto es un error en términos de los conceptos de Brandi y Philippot; porque pátina es la transformación natural de los materiales, no aquello que se deposita de manera fortuita en la superficie de la pintura.



Por su parte Estíbaliz Guzmán señala que estaba implícito en las instancias, como lo hablábamos antes, sus instancias históricas, pero considera que no fue un concepto que abordara, ni se discutiera. Mientras que para Alberto González

> Sí se reconoce en materia e imagen. Creo que se asocia en ambas, freo que en gran mediad a la materia, porque el paso del tiempo puede ser esta transformación, estos deterioros, estos agregados; entonces, en el momento en que los reconoces estás reconociendo esa transformación histórica. O ese devenir, ¿no? Y en cuanto a la materia pues evidentemente las modificaciones que ha sufrido el objeto directamente intervienen en esa apreciación de; entonces como un reconocimiento de la del paso del tiempo sí es algo que se relacione con la pintura [2018].

Es interesante que Magdalena Rojas mencione que estaba vinculado al "evidente paso del tiempo… [dado que] con el tiempo los materiales van cambiando. Y en cuanto a la estética, sí también, pues…si se compara cómo se restauraba, o con qué, o cómo sé cómo quedaba una obra restaurada, a cómo queda ahora, si hay diferencias, de gusto y de percepción de la estética" [2018].

En términos generales se alude a lo que Straulino reconoce, como tiempo histórico, en que permitía entender "muchas cosas cuando hacíamos las investigaciones, [y] que nos determinaban que íbamos a hacer con la pieza", y un concepto de tiempo vinculado a la materia, que define "cómo el tiempo alteró o transformó o deterioró lo material" [2018], dentro de lo que se reconoce la pátina como un concepto crítico, no material.

**Consideraciones finales**

Tras el análisis de los testimonios aquí sintetizados, es posible señalar que las acciones de restauración aplicadas en el STRPC han transitado por momentos que van desde una definición *a priori* de los procesos de intervención hasta la construcción de un marco sobre el que se definen las propuestas para Restaurar una pintura de caballete, bajo la consideración del docente que busca enseñar procesos que aseguran la permanencia de las pinturas de caballete. Esto hizo que los estudiantes aceptaran las decisiones, voluntaria o involuntariamente, conformando justificaciones sobre las acciones de manera un tanto coercitiva y forzada respecto a la realidad de conservación. Con ello se perdió, en el proceso de enseñanza aprendizaje, la posibilidad de ejercer el pensamiento crítico, respecto de las necesidades reales de conservación de dichos objetos.

Parece haber un cambio, en torno al año 2000, que no es contundente según refieren los testimonios de esos años, sino hasta el 2005, cuando parece que se le permite al estudiante explorar el objeto cultural, es decir, verificar el estado de conservación y las funciones pasadas y presentes, para en función de ello decidir y proponer acciones específicas de restauración para su conservación.

- Es evidente que la reflexión conceptual no se genera ni dentro ni fuera del STRPC, y que, para muchos restauradores, este espacio se constituyó por años como el lugar donde la teoría se vinculaba de manera directa con la práctica, en el aula, frente a la obra y en torno a los proyectos de intervención. Es notorio que las ideas de Cesare Brandi operan como marco de referencia, atravesadas por el pensamiento de Paul Philippot y la adecuación que hiciera Jaime Cama. Sin embargo, en la mayoría de los casos, son un referente inconsciente en el restaurador, esto me lleva a recordar lo que Brandi señalaba y que Philippot retoma para asegurar que “toda intervención, por mínima que sea […] es más que una actividad práctica: implica una concepción teórica que, aunque sea inconsciente, la guía” (Magar y Schneider, 2018).

Parece, tras dos capítulos de análisis sobre testimonios que es indispensable considerar el estudio profundo de las ideas de Jaime Cama, dado que sus interpretaciones brandianas circulan profusamente en la comunidad de restauradores de la ENCRyM, sin que nadie lo asuma.

**Testimonios**

CAMA, Jaime. ENCRyM, 3 de mayo, 2018

CASTAÑEDA Magdalena. STRPC-ENCRyM, 11de mayo, 2018

CHACÓN Verónica. ENCRyM, 10 de mayo, 2018

FLORES Mariana. ENCRyM, 4 de mayo, 2018

FRAUSTRO Germán. ENCRyM, 16 de mayo, 2018

GARCÍA Gisela. CdMx, 14 de mayo, 2018

GIORGULI, Liliana. CNCPC, 16 de mayo, 2018

GONZALEZ Alberto. ENCRyM, 27 de abril, 2018

GUZMAN Estíbaliz. ENCRYM, 11 de mayo, 2018

LOPEZ, Margarita. ENCRyM, 31 de julio 2018

MATA Lizeth. ENCRyM, 1 de agosto, 2018

ROJAS, Magdalena. CNCPC, 8 de mayo, 2018.

STRAULINO Luisa. CNCPC 17 de mayo, 2018

**Bibliografía**

BLOCH, Marc. (2015) *Introducción a la historia*, 8ª reimpresión, trad. Pablo Glez. y Max Aub, México: FCE, Breviarios.

GADAMER, Hans Georg. (2012) *El giro hermenéutico,* trad. Arturo Parada, 4ª. edición, Madrid: Cátedra-Teorema.

_____ (2017) *El estado oculto de la salud,* trad. Nélida Machain, Barcelona: Gedisa.

MADRID, Yolanda. (2014) “Los criterios de intervención en la restauración de la pintura de caballete procedente de la comunidad de Ozumba” en MORONI, Spencer, *Ozumba. Arte e historia.* Primera edición. Estado de México: Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, pp. 261-295.

RICOEUR, Paul. (2010) *La memoria, la historia, el olvido*, 1ª reimpresión, trad. Agustín Neira, Buenos Aires: FCE.

MAGAR, Valerie y Renata Schneider coords. (2018) *Construir teoría. Memoria del segundo y tercer Simposio de la Conservación Restauración,* México: Secretaría de Cultura-INAH.

VEGA, Alfredo. (2018) *Los nuevos alquimistas. Una sociología de la restauración en México.* México: ITESO-ECRO.

**Corolario**

La presente indagación sobre el uso de la teoría de Restauración al interior del STRPC ha tenido como eje central el testimonio del hombre común, en este caso restauradores que han pasado por las aulas de la ENCRyM y a quienes se les enseñó durante muchos años a ser invisibles y silentes. A pesar que desde mi perspectiva hemos intentado darle un giro a ello, el restaurador sigue sosegado, por lo que era importante iniciar un proceso de legitimación, si así se me permite señalarlo, del discurso de los testigos.



El testimonio de esos hombres me permitió generar un nuevo archivo, que desde mi perspectiva posee una importancia sustancial sobre la memoria de la disciplina enfocada a la Restauración de pintura de caballete, sobre su historia en la que se implica una dimensión académica y en este caso sobre los usos que ha tenido la teoría de Restauración. De este modo, asumo que este archivo nuevo hace aparecer lo que estaba silente.

Tanto la historia como la historiografía, y de ahí la Restauración, a partir de la crítica de fuentes, han destinado sus esfuerzos a reconocer qué documentos son los adecuado para el análisis de un fenómeno, donde el testimonio queda en muchos casos relegado por no tener una consistencia de verdad, o de certificación, porque suelen considerarse como elementos narrativos, porque se asume que el sujeto involucrado no es relevante si no ha fijado su experiencia en algún documento, y porque su decir ensombrece la fidelidad del hecho. Queda claro que lo que dice el testigo no siempre será verdadero, pero puede cotejarse con otros testimonios para buscar objetivar la enunciación de lo dicho. No obstante, poco se repara en que los documentos de archivo tampoco señalan la verdad, ni son ejemplos de la fidelidad de algo sucedido, en parte porque poseen una perspectiva personal sobre lo acontecido y porque han llegado hasta nosotros, a partir del descarte de otros documentos, bajo el criterio de alguien que define su pertinencia como testimonio.

Este proyecto propone una interpretación de la historia reciente de la Restauración de pintura de caballete dentro de la ENCRyM, que se confronta con otros archivos que documentan lo sucedido en el aula en materia de trasmisión, comprensión y uso de la teoría

de Restauración. Asimismo, insisto en que era indispensable tomar el testimonio como eje, sobre todo el oral y voluntario, dada la oportunidad que existe, aún, de hablar con las personas que vivieron este proceso de enseñanza aprendizaje, en los últimos treinta años; una parte de la historia que por lo general está desfigurada, porque no se reconoce como relevante su transmisión, porque no es común en nuestro ámbito recurrir a la historia oral. En este caso se trata de una historia situada, desde dónde estoy viendo y reconociendo prácticas en las que estuve involucrada; por lo que ella contiene mi testimonio de lo ocurrido. De tal suerte que no solo hay un interés académico, hay una inmersión en esa historia, porque esa historia explica la mía y viceversa. La rigurosidad en la producción de la interpretación es que me he desvinculado del proceso, he mantenido una distancia histórica, que, aunque corta, me permite asir las huella con otra consciencia; y desde la metodología, mantuve la situación de sospecha de certeza, que contiene cada testimonio, propiciando el análisis de su contenido a partir de la situación contextual de cada individuo, en función al plan de estudios cursado y al programa tomado en el STRPC, así como con el cotejo entre distintos tipos de testimonios, donde se recopiló información, para después producir una interpretación.



Desde la arista del que produce el testimonio, el testigo, es subjetividad. Se trata de aquel que recuerda una experiencia, tras haber presenciado un suceso y posteriormente declararlo, lo que lo hace un individuo especial respecto de otros que no vivieron ese momento. El suceso ha dejado una huella en la memoria del testigo, que puede ser amplia, corta, profunda, enraizada o sutil. Si el suceso está derivado de un acto de violencia y de horror, la impresión en la consciencia será más profunda. En nuestro caso, las huellas mnémicas no tienen esa evidencia de *shock,* por lo que me enfrenté a testimonios de memorias sutiles. Por último, el sujeto presente en este juego es un hombre común, los entes más difíciles de comprender, según Spinoza, Bloch y Ricoeur.

No obstante, como ha dicho Ricoeur, el relato del hombre común colabora con probar una verdad o una opinión, al ejercer la declaración o como la llama él, la enunciación; que no se refiere al enunciado, sino al acto, al discurso en acto que Giorgio Agamben reconoce como único e irrepetible. Esta cualidad se suma a la situación de repetitividad y generalidad, pues se reconoce que una vez dicho lo dicho, como acto, se sucede de manera

constante sin que haya manera de asir su realidad léxica, a diferencia de lo que ocurre con un documento escrito. Entonces hay dos consideraciones, a saber, una diferencia entre que se diga y el hecho de que se diga, aunque sea, como en este caso a partir de la producción de la huella por parte de un tercero que indaga, como señala Bloch; y otra es la distinción entre el testimonio oral y el escrito, con realidades léxicas inasibles y fijadas respectivamente.

En el momento de indagación ocurre una interpretación de lo enunciado, momento de tensión porque no se le puede creer al testigo, pero tampoco descalificar, sino proceder metodológicamente, cotejándolos con otros documentos para esclarecer su veracidad, es decir, sospechar metodológicamente, para proceder a enfrentarlos con otros testigos y testimonios, tras analizar sus contextos de procedencia para garantizar, que el testigo haya sido en efecto partícipe del suceso investigado.



El hecho de trabajar con base en los testimonios es interesantísimo desde el punto de vista hermenéutico, dado que las certezas siempre serán provisionales y las re-proyecciones infinitas, inacabadas e incompletas, toda vez que se plantee regresar a ellos para interpretarlos con distintas preguntas y prejuicios. Asimismo, es importante reconocer lo que Agamben identifica como la aporía del conocimiento histórico, donde la verdad y los hechos no coinciden, donde divergen comprobación y comprensión, pero permiten delinear una historia, en este caso del STRPC de la ENCRyM. Debo señalar que me enfrenté a personas que con su testimonio parecían querer resolver su falta de atención al registro de estos usos de la teoría de Restauración, por lo que hubo una suerte de catarsis de sanación; individuos que al mismo tiempo esperan que su testimonio quede fijado en algún sitio, para que su historia sea enunciada, nombrada. Si bien es difícil mantener los textos íntegros como parte del cuerpo de este proyecto, espero conformar un espacio digital con sus historias y contribuciones, una vez que haya consenso para ello. Por último, vale mencionar que la ENCRyM es, somos, una comunidad con individuos transparentes, que cuentan su verdad con facilidad, a ella agradezco su apertura y confianza; sin duda mi trabajo al interior del STRPC por 19 años, y el compartir una misma disciplina, facilitó la obtención de datos, la comprensión de los cuestionamientos elaborados por mí y la interpretación de los datos,

pues compartimos espacio, tiempo, lenguaje, prácticas, tradiciones y en algunos casos una memoria colectiva.

Aun así, a partir de la indagación en un archivo histórico permite producir resultados interpretativos y críticos, dado que esas fuentes tienen sentido, en función de los cuestionamientos que cada investigador genere; pero si es posible recurrir al testigo, ello permite entender otra dimensión del suceso. En ambas formas de actuar se involucra el juicio y el contexto de quien indaga; lo fundamental es cómo se hacen las preguntas a las fuentes.



Preguntar qué hemos sido, cómo hemos sido, qué hemos usado y para qué, nos permite reconocer con más claridad lo que somos ahora, y reconfigurarnos hacia el futuro, a partir de la historia de los usos de la teoría de Restauración. Sobre la disciplina de Restauración en bienes muebles, la mayoría de los referentes teóricos y normativos se han asociado consistentemente con la conservación de bienes inmuebles, planteamientos dados a conocer a partir del debate del siglo XIX, así como con las propuestas y regulaciones internacionales que se propiciaron desde los albores del siglo XX. Su influencia en el ámbito nacional es evidente, que se puede ejemplificar con la Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales de 1914 promulgada por Victoriano Huerta (Rodríguez, 2011), en la que se incluyen conceptos como monumento histórico y artístico, incluso de bellezas naturales, con ecos de la propuesta de Alöis Riegl, así como el uso de los términos para situar la Conservación.

Al interior de la ENCRyM, desde su fundación, las perspectivas antagónicas entre distintos grupos de restauradores (Montero y Espinosa, en Olivé, 2003), definieron las rutas a seguir en materia de Restauración, sin que hubiera un consenso de ideas. Hace diez años se publicó un análisis sobre la *Pintura novohispana. Conservación y Restauración en el INAH: 1961-2004*, escrito por Elsa Arroyo Lemus. Su trabajo examina las intervenciones en obra pictórica, en el marco del INAH, realizando un recuento historiográfico relevante y determinando cuatro etapas en función de la metodología de aproximación a las pinturas. No obstante, esa reunión entre el quehacer docente junto al profesional cae en una ficción unificadora, pone énfasis en reconocer la distancia entre lo sucedido y el momento de

observación, porque busca la objetividad; y subsume a los actores y receptores de las acciones en la historia documental; actores que están vivos y son una fuente incalculable de información que rara vez ha quedó registrada en documentos, debido a la poca relevancia que se le dio a la consignación de ello.

La teoría, la técnica y la práctica han sido territorios comunes en la Restauración, pero poco explorados en cuanto a sus fundamentos. Desde la antigua Grecia, la contemplación fue considerada la acción del filósofo, superior al ejercicio político, artístico, a la vida en la *polis*; por ello la labor del artesano se constituye y se reconoce, como una labor de repetición de técnicas, separando la ciencia de la aplicación, la teoría de la práctica.



En el ámbito de la Conservación mexicana, algunos se han ubicado en el terreno de lo práctico, entonces la teoría les parece sin sentido, de relleno, áspera y poco digerible, aunque asumen que aplican las técnicas necesarias para Restaurar de manera adecuada, porque así lo aprendieron a hacer; esto ha provocado innumerables errores en detrimento de las cualidades que poseía el objeto antes de su intervención, dado que el juicio y la reflexión se dejan de lado en la mayoría de los casos. Para otros, teorizar es lo que debe privar sobre el acto de restaurar para evitar caer en la provocación de conservar todo lo que nos parece relevante como huella del pasado; ahí ni la técnica ni la práctica son necesarios, o deberían transitar al sitio brandiano de la excepción. En esta última opción, habría que estar abiertos a la señal que pone en juego Gadamer, en el sentido de que “cuanto más se racionaliza el terreno de la aplicación, tanto más decae el real ejercicio de la capacidad de juicio y, con él, la experiencia técnica en su verdadero sentido” (2017: 31), lo que a ninguna área de conocimiento conviene.

Si asumimos lo que señalaba Kant, que todos nuestros conocimientos comienzan con la experiencia, su fruto no es otra cosa que la práctica como señaló Gadamer; de ahí que se pueda extrapolar la construcción de conocimiento a partir del uso de la ciencia, la teoría, la técnica y la experiencia en tanto práctica. Ese es un territorio común y subjetivo, inestable, lejano y opuesto al pensamiento que enarbola la división entrambas acciones y que se sitúa desde la objetividad.

En la Restauración ha sido muy difícil reconocer, lo que sugiere Hannah Arendt, en relación a que la vida activa toma su significado de la vida contemplativa, donde se imbrican actividad y pensamiento; donde la experiencia juega un papel fundamental: saber y poder hacer, fundado en el método y la técnica, señalaba Gadamer, a partir del juicio crítico como mencionaba Brandi. No obstante, permanece en el medio en torno a la Restauración, la idea de denostar nuestro quehacer por considerarlo técnico, de pura y llana práctica. Los restauradores hemos sido incapaces de reconocer que experiencia o *praxis* es lo que detona la construcción de teorías. Aun cuando haya una teoría audaz que pueda anteceder a la práctica, difícilmente podrá perderla de vista, básicamente porque la experiencia es siempre el último juez y el crítico más certero. Reconozco que a últimas fechas se vislumbra una reivindicación hacia la práctica y la técnica, que por cierto deben acompañarse de la teoría, mientras que ésta no puede auto-regularse sin la práctica.



Entonces, la Restauración, desde mi perspectiva, va a tener una metodología cualitativa y cuantitativa, un método de razonamiento lógico inductivo, a partir del uso de técnicas de observación, analíticas y experimentales, entre las que se encuentra el trabajo de campo, la revisión documental, bajo un procedimiento de interpretación complejo e interdisciplinar. Asimismo, contamos con herramientas de observación sistemática, estructurada y de comparación, para tomar decisiones. Asumimos que para crear una teoría o un conocimiento científico hay que ver, mirar, observar, experimentar, es decir, ponerlo en práctica. Por ello no puede desdeñarse ni la práctica, ni la teoría, en tanto que el restaurador se hace en la experiencia que se sustenta en la teoría, en un círculo interminable que da argumentos a ambas acciones; porque como señala Gadamer, el sentido de la práctica es la posibilidad de provocar un comportamiento humano teórico; de tal suerte que, teorizar forma parte de la práctica, como también lo señaló Paul Philippot al declarar que la Restauración no podía escindirse en pura intelección y pura ejecución.

De tal suerte, la Restauración de una pintura de caballete debe enfocarse en ofrecer al objeto, o colección, un estado, o condición, de estabilidad material y apreciación de sus elementos plásticos, donde se integra como unidad el sistema pictórico, es decir, la materia, la representación y el sentido, conformando a su vez en un sistema complejo con el medio y la sociedad, donde se analizan las trayectorias que ha tenido en totalidades mayores

(contextos) y en niveles inferiores (composición material y formal). En esas trayectorias operan la condición óptima y el deterioro, las transformaciones naturales y de uso, como redes de interacción compleja, dinámica y mudable cuya comprensión, pasada y presente, delimita la intervención. Esto necesariamente requiere de un trabajo transdisciplinario de inicio, previo a la intervención, entre la antropología, la historia, las ciencias físicas, químicas y biológicas, la estética, la filosofía, para acompañar al restaurador en la indagación continua, la toma de decisiones y en la definición de las implicaciones de intervenir (en el objeto, en la comunidad y en el contexto).



Lo cierto es que la teoría de Restauración que influye en la construcción de nuestra área de conocimiento es de corte eurocéntrico, en donde se fija y se recurre a la nostalgia del pasado desde el presente, buscando con ello pasar un objeto restaurado a futuras generaciones. Asimismo, esta tradición trasladada de la Estética a la Restauración, y pensada en función de una obra de arte recurre justamente al reconocimiento de su esencia, a partir de la experiencia estética que debe producirse en el espectador, donde el restaurador ocupa un lugar. Ambos ámbitos de análisis y comprensión, se traducen en México a las dos características más importantes a estudiar en una pintura de caballete, dado que se asumen son inherentes a ella: su entidad documental histórica y su cualidad estética, aunque el enfoque que centraliza el procedimiento en todos los aspectos, es la materia. Esta perspectiva ha permanecido con diferentes pesos a lo largo de los últimos treinta años y su descentramiento ha sido difícil. Por ello, pocas veces importa la funcionalidad y su vínculo con una comunidad, frente a lo que se identifica como valores estéticos, asociados a su belleza en muchos casos, e históricos o sus insumos materiales asociados a la investigación científica.

Por muchos años he escuchado a los restauradores, clamando por una teoría, única y general, que le otorgue sentido y orientación a nuestro quehacer al ser capaz de dar cabida a todas las categorías de objetos culturales. Hasta hace realmente poco, algunos hemos insistido en la dificultad de tener esquemas conceptuales de validez general. De hecho, cada día estoy más convencida que habría que explorar la posibilidad de contar con referentes teóricos específicos para cada tipo de objeto cultural: pinturas de caballete, objetos arqueológicos, documentos y archivos, etc.; pues la complejidad de tecnologías,

transformaciones, usos, historicidad y formas de intervenir un bien cultural requiere del establecimiento de teorías particulares. Como señalaba Gadamer, toda práctica implica la aplicación de una ciencia, de la investigación y de conocimientos, dado que esa acción tiene por objetivo elegir y decidir sobre algo, en este caso la pintura de caballete. Esa experiencia está marcada por la ética del sujeto, y guarda una relación estrecha con el ser del hombre y la intersubjetividad, a la que apelaba Philippot, al pensar en el ente social en el que se encuentran los objetos culturales.



Lo que este proyecto demuestra es cómo una abstracción es practicada, qué define la intervención, qué razones condujeron a cierta decisión. Mi planteamiento al inicio era que, en la historia del STRPC, había un uso de la teoría de Restauración, la cual sería leída a partir de las huellas reconocibles en documentos académicos, informes de Restauración, en el testimonio mudo de las obras restauradas y los recuerdos de los testigos (la memoria); un uso de la teoría que ha permanecido desconocido, oculto, silenciado, pero su estudio crítico lo alumbra. No obstante, el juicio crítico expresado en varios textos por Brandi y Philippot se lleva al contexto mexicano sin ningún explicitación sobre sus fundamentos, sobre sus limitaciones, lo que conlleva a acciones que se dicen soportadas por el juicio crítico, aplicados de manera acrítica, en algunos momentos pasados.

## Los usos de la teoría de Restauración en el STRPC

En el caso de las pinturas de caballete, la situación histórica ha sido particular, dado que hay innumerables propuestas que atienden la relevancia que posee la intervención sobre la idea concebida y la materia recreada por un artista, los valores del objeto o su vinculación con una sociedad. Ahí están Edwards, Riegl, reuniones internacionales, Argan, Brandi, Philippot, Cama, Giorguli, Arroyo, por mencionar sólo a los autores que se han tocado en este análisis.

En relación con la historia y el uso de la teoría de Restauración, recordemos que Arroyo sugirió cuatro etapas, definidas de 1961 a 1973 en función de la formación inicial de restauradores y la experimentación sobre las obras, que queda fuera de nuestro ámbito de

análisis. La segunda está entre 1973 y 1988, y es identificada a partir de un factor cuantitativo sobre obras intervenidas y la separación entre el entonces Departamento de Restauración y la ENCRyM. La tercera etapa, de 1989 a 1994, donde parece operar una perspectiva cientificista. Y la cuarta etapa comprende los años de 1995 a 2005, a partir de reconocer que se realizan intervenciones como resultado de una investigación interdisciplinaria y toma de decisiones participativa.

Aunque el texto de Arroyo es indispensable para analizar la labor de la ENCRyM, desafortunadamente el análisis de los testimonios realizados para esta indagación, no es coincidente con su propuesta, como veremos a continuación. Podríamos asumir que las dos primeras etapas ubicadas por Arroyo son productivas en el sentido de dar contexto a las acciones realizadas, su vértebra recae más en asuntos político administrativos.



9 El primer periodo que yo ubico, está cercano a la tercera etapa de Arroyo, porque va de 1984 a 1994, años en los que las necesidades colectivas se enfocaron en el registro de las piezas restauradas (Informe de Javier Padilla), como un acto de reconocimiento sobre la inminencia de informar lo que se realiza en la intervención de Restauración a una pintura de caballete. Considero que la teoría crítica de Restauración no se pone en juego, ni en los docentes ni en los estudiantes, dado que el objetivo y prioridad del STRPC estuvo enfocado en el aprendizaje de ciertos procesos y materiales, que, a consideración de los docentes, garantizaban la permanencia de las pinturas (Liliana Giorguli, Jaime Cama, 2018), en cualquier contexto y medio ambiente al que éstas fueran devueltas tras su Restauración. Podremos no estar de acuerdo, pero esa era la motivación, formar estudiante capacitados para hacer permanecer las pinturas; lo cual subsumió la vinculación entre la teoría y la práctica, y sacudió la reflexión de los estudiantes que recuerdan o exponen, no haber tenido posibilidad de cambiar el curso de las pinturas intervenidas (López, Fraustro, Macías).

Sin embargo, en este periodo se funda y sustenta la vinculación social, como parte de las actividades a desarrollar en campo (Proyecto Mapethé, cap. 2), con un sesgo particular: la comunidad es copartícipe de la gestión de recursos económicos o bien es proveedor de información para definir las rutas de acción, que no están concebidas desde

la teoría, ni desde la experiencia docente. Su consideración como elemento rector de la toma de decisiones es nulo y no se hace investigación al respecto, porque la táctica educativa se enfoca en que el estudiante comprenda acciones técnicas, que las aplique con buena calidad y que comprenda que esa es la manera en que se preservan las pinturas para futuras generaciones.

El uso de la teoría se desdibuja, no existe en los documentos escritos; se sabe que debió estar en circulación en el aula a partir de los programas de materia, pero no hay un reconocimiento a su uso y fijación, en los informes de trabajo. En los *Informes de Intervención* producidos por la Restauración en Santa Ana, El Salvador, se alude al uso de criterios, pero no se definen ni se explicitan; como señaló Margarita Fernández eran criterios que no se discutían con los estudiantes, estaban decididos por el cuerpo de profesores: los estudiantes ejecutaban las actividades; la aplicación de algunos de estos criterios puede ser reconocida en las pinturas restauradas y en los programas de enseñanza, que muestran lo que se consideraba indispensable: criterios de mínima intervención, reversibilidad de procesos y materiales, uso de materiales inertes y estables, el concepto [crítico][1] de pátina y el respeto al original. Unidades semánticas que no se analizan, ni se distinguen entre sí, ni jerarquización, porque sólo había que aplicarlos.



A pesar de esta circulación conceptual, la forma de proceder en las pinturas en todos los casos o en el 90% de ellos, se fundó en un solo procedimiento que es el reentelado a la cera resina, lo que es contrario a la mínima intervención, al criterio de reversibilidad y al lineamiento de respeto al original, dado que como procedimiento de refuerzo del soporte es reversible, como proceso de consolidación no lo es. Me parece que se da mayor peso a la consideración sobre el uso de materiales inertes y estables, cualidades que se le atribuyeron a la cera resina por muchos años; al revisar los materiales empleados en las

[1] Coloco entre corchetes el concepto crítico sobre la pátina, porque quizá fue hasta el año 2010, que se empezó a hacer énfasis en que la pátina no era una capa, ni un grosor determinado de barniz, sino que se trata de un concepto crítico que construye el restaurador, para considerar dejar evidencia del paso del tiempo sobre los materiales y la imagen de una pintura de caballete. La pátina no existe más que en idea. A pesar de que los textos de Philippot al respecto, se leyeron siempre, la discusión y clarificación de su implicación era evidente, no así la consideración ideal que no es posible medir, ni pesar. Es posible que haya sido un concepto comprendido por los docentes, pero poco desmenuzado en el proceso de enseñanza y por tanto muy abstracto para los estudiantes.

intervenciones, la información da cuenta de un sesgo hacia los materiales de origen natural, frente a los sintéticos, la cual ha sido una política de conservación al interior del STRPC, no obstante, en este periodo se hicieron consideraciones al uso de materiales sintéticos (Fraustro, 2018). Una ruptura evidente en este periodo es el uso de reentelados de contacto, como los realizados en Santa Ana, El Salvador; sin que en este periodo se haya replicado el proceso de manera generalizada, sino que cobra sentido varios años después.

Aunque el concepto [crítico] de pátina se encuentra en los informes o en el recuerdo de quienes estudiaron en esta temporada, lo que se describe es haber realizado limpiezas casi totales de los barnices envejecidos, sin resguardar evidencia del paso del tiempo. De nuevo se ve cómo hay un interés por tener conceptos teóricos en uso, pero que no llegan a considerarse en la práctica; desafortunadamente los registros fotográficos son escasos y en blanco y negro, lo que hace muy problemático el reconocimiento del nivel de limpieza o rebaje de barniz. Mi proceso de aprendizaje se ubica en este periodo, y recuerdo perfectamente haber realizado una limpieza de un *Cristo Crucificado*, de Actopan, Hidalgo, y haber dejado evidencia de un barniz oxidado en la superficie; intenté que el proceso fuera homogéneo, pero recuerdo haber aplicado el tratamiento con un nivel de limpieza profundo, pues el color blanco del cendal era muy nítido, así lo recuerdo tras 27 años de haberlo hecho.



El respeto al original, funciona, como un dogma, asociado a un criterio de intervención, cuando en realidad debería ubicarse como lineamiento, por las implicaciones que tiene en una intervención; no se comprende a cabalidad, pues se piensa en respetar el original, que nunca se define, pero se impregna con un material consolidante que no requiere, se eliminan sistemáticamente los bastidores, dado que se considera que su antigüedad impide que tenga las cualidades de estabilidad que requiere la pintura, a pesar que en la mayoría de los casos estaba en buenas condiciones y había llegado a su momento de Restauración tras 100, 200 o 300 años de vida. En la mayoría de los casos analizados, en texto y voz, se alude implícitamente a que el original implica las materias constitutivas de la obra con las que se produce la creación, en un momento pasado.

También se presentan dos momentos en la construcción de los registros y la documentación de la intervención, que transitan entre los listados de procedimientos y materiales (Padilla, 1984), a la conformación de fichas clínicas, donde se recuperan datos duros reconocidos a través de la observación directa y con ciertas lupas o luces especiales, hasta la conformación de un informe básico en torno a1990, que cobra mucho más rigor y consistencia hacia 1994.

Se emplea el concepto de Conservación para ubicar los procedimientos que estabilizan la materia de la pintura y el de Restauración para aludir a los procesos que atienden a la imagen: limpieza y reintegración. Se producen en esta época, aunque no sólo en ella, trabajos de intervención bien ejecutados técnicamente, que parecen haber mejorado las condiciones de inestabilidad que presentaban algunas de las pinturas y haber realizado mejoras en su apreciación. Eso no quiere decir que haya habido una reflexión teórica que baja a la práctica y regresa a la teoría. No obstante, los conceptos se escudriñan en una justificación de lo realizado, no se identifican como un marco conceptual que permite la delimitación y orientación de las acciones a realizar; esto permanecerá, salvo algunas excepciones, hasta el año 2003, cuando se empieza a desmantelar este proceder. Entonces, las intervenciones son técnicamente bien ejecutadas, sustentadas en un bagaje teórico que circula a través de la tradición, en las que sigue habiendo desconexiones entre lo teórico y las decisiones tomadas, y muy lejanas a la comprensión filosófica que fundamentan las propuestas teóricas.



9 Me parece que habría que tener una consideración al uso de la teoría de Restauración, entre los años de 1995 a 1998, como una segunda etapa, porque el proyecto del *Altar de Ánimas* en Mapethé reconstituye la forma de usar la teoría de Restauración. En principio se explicita para producir al menos un texto académico, aunque muchos años después (Giorguli y Madrid, 2005). Dada la situación que hubo que resolver, sobre la restitución de parte de la imagen, que se carbonizó en un incendio, las propuestas teóricas de Brandi y Philippot no consideran la reconstrucción como una opción, salvo en caso excepcional. En ese caso, hasta que la comunidad se manifestó inconforme con la decisión del STRPC, y puso como exigencia la recuperación de la función de culto, los docentes tuvieron que reconformar su presupuesto, asumiendo que lo medular el objeto no era la

materia, ni su historia, ni su estética, sino la devoción local. La decisión de restituir el faltante fue devolverle a la gente un objeto de culto íntegro, como el que tenían antes de incidente. Aunque esto es una visión novedosa, es una experiencia que circula en el aula, que recuerda los estudiantes como caso excepcional (Guzmán, 2018), pero que como experiencia innovadora no se difunde lo suficiente.

Me parece que, en esta etapa, se entendió erróneamente que sólo se restaura la materia de la obra de arte, entendida ésta como el medio físico, que garantiza la trasmisión de la imagen; situación que se le atribuye a Brandi, que como vimos en el capítulo 1, complejiza su axioma para vincularlo con la imagen, parte consustancial imposible de separar de la materia. La imagen, aspecto, que se constituye de materia y significado o sustancia, ha está ahí todo el tiempo y no considerarla es un grave error, no sólo en la pintura de caballete.



Considero, como ya mencioné, que el sustento teórico, aunque implícito en todo momento, se explica al finalizar la intervención (Giorguli y Madrid, 2005); ahí se apela a la unidad de la pintura, que se asocia con su historia, en su acepción local encrymiana como instancia histórica, a partir de las cicatrices que deja la zona quemada, y la presencia de la pátina. Se alude a sus características formales, funcionales, estéticas y el significado de dicha representación para la comunidad, que se constituye en una definición de unidad interna de la obra, cercana a Brandi, pero influida por Philippot. Su circulación como proyecto hito del STRPC, queda muy en lo interno, en el aula.

A pesar de que se manifiesta la necesidad de un trabajo multidisciplinario, modelo con el que se trabajaba incipientemente en el STRPC desde finales de 1989, para analizar la toma de decisiones, nunca se hace define con contundencia quiénes formaron parte de dicho ejercicio. Pero, esta prefiguración sí repercute en las acciones tomadas en una pintura del Sagrario de la Catedral de Puebla; las decisiones en torno al cuadro del siglo XVII de *Adoración de Santiago a la Virgen del Pilar,* que se trabaja en 1996 hasta 1998, se consensan con historiadores, historiadores del arte, el cronista de la ciudad de Puebla, la comunidad religiosa, el químico de la ENCRyM (Javier Vázquez) y los restauradores. Aunque el ejercicio es entre profesionales, los estudiantes tienen la posibilidad de escuchar

y participar en las discusiones en torno al análisis de la pintura, su atribución, la firma que se encuentra durante la eliminación de agregados pictóricos, la decisión de conservar algunos de esos agregados en función de la documentación tecnológica que ofrecían, respecto de su producción en el siglo XIX. Este proyecto conforma un referente en el reconocimiento de los agregados históricos como documentos y en el trabajo multidisciplinario al interior del STRPC; no obstante, ningún testigo aludió a él.

El uso de la teoría se explicita sólo en aquellos proyectos que parecen requerirlo, y se hace *a posteriori* de la intervención, en función de la magnitud del cambio que se propició con la Restauración.



9 A partir del análisis de los testimonios, estimo una tercera etapa que va de 1998 al año 2007, en la que me parece que existe una necesidad colectiva por ampliar los horizontes fuera de la Restauración, es decir, explorar desde el ejercicio disciplinar otros ámbitos como el arte moderno y contemporáneo en el Museo Reina Sofía (Pilar Sedano), el MoMA (Any Aviram y Chris McGlinchey), o el de las innovaciones en materiales de Restauración (Gustav Berger) y la Universidad de Delaware, EUA (Richard Wolbers), así como por que las docentes del STRPC estudian posgrados en otras disciplinas como la historia del arte. Debido a este contexto la Restauración al interior del STRPC busca ser rigurosa y objetiva, con un corte científico; se busca bloquear la subjetividad y la experiencia por no considerarla relevante y sobre todo contraria a un proceso académico. Se da énfasis al uso de herramientas y técnicas científicas para cuantificar e identificar materiales. Los informes contarán con cientos de páginas, con narraciones neutras.

El contacto con el trabajo en obra moderna y contemporánea delinean la necesidad de pensar en que todos los elementos de la pintura son documentos indispensables a conservar, como parte de una unidad, por lo que los tratamientos de estabilización de las pinturas dejan de lado sólo la aplicación de reentelados, empleándose otros tratamientos de manera local, con la colocación de parches y bandas que refuerzan sólo las secciones dañadas en las telas de las pinturas. Los bastidores dejan de eliminarse y se constituye como política de conservación respetarlos en su totalidad o intervenir sólo aquellas partes que se encuentren deterioradas y que afecten la estabilidad de toda la obra. Desde 1998

se privilegia la integridad del objeto a partir de su calidad de testimonio documental y se destierra la función de la pintura como objeto para el puro y llano aprendizaje.

Se abre la posibilidad de leer a otros autores, distintos de Brandi, Philippot y de dar cabida a las propuestas sólo de Jaime Cama. Se incorporan lecturas de Carlos Chanfón, Umberto Baldini. Como vimos en el año 2000 (Dávila) se mantiene la práctica de citar a Brandi, pero en realidad el uso de conceptos de la teoría atiende a la interpretación que hace Jaime Cama, aunque nadie lo cita, porque no se conocían ni difundían sus textos.



Lo material sigue fungiendo como núcleo de la investigación y la intervención, al ponderarse la parte científica objetiva; probablemente la separación que propone el STRPC en tanto estabilidad estructural e imagen, con fines exclusivamente didácticos o pedagógicos, ofreció a los estudiantes una perspectiva más enfática en la materia. Con todo, esto refuerza lo que señaló Luisa Straulino (2018) sin que la materia esté estable... ¿para qué intervenir su aspecto? Esto podría explicar que los conceptos de Conservación y Restauración, en torno al año 2000, se mantienen acorde a esa distinción, que como vimos en el Capítulo 1 parece derivarse de la teoría crítica, con Argan.

También se menciona que las pinturas poseen valores son objetivos, lo cual resulta de poder estudiar la materia de la obra de arte de manera científica. Esto es una incomprensión, pues ya el mismo Brandi señalaba que la obra de arte es experiencia estética, donde hay un vínculo indisoluble entre el objeto y el sujeto; no obstante, el sesgo científico y objetivo del momento cuadraba con este posicionamiento. Cabe mencionar que estos no eran temas que se discutieran en el aula, en aquellos momentos; incluso en el contexto europeo, Philippot también observó, desde la década de 1980, una tendencia a reducir la Restauración a un hecho técnico, ya sea desde la perspectiva única de ejecutar a manera de receta o bien, de restringirla al hecho científico, igual que sucedió en México.

Permanece el uso de criterios como consideración a la pátina y denotación de la reintegración; en este último caso se explicita su aplicación a través de la construcción de masas de color, lo cual es posible reconocer en las fotografías de las obras restauradas o en las pinturas mismas, es decir, se piensa en que llenar de color un faltante hace que la laguna desaparezca; empero, en muchos casos lo único que se logra es cambiarla de color,

pero no perderla de la apreciación del espectador. Varios restauradores recuerdan haber rebajado el barniz considerando que había que respetar un efecto de antiguo, vinculado al concepto de pátina y que eso aludía a un sentido artístico. Algunas fotografías de obras intervenidas en torno al año 2000 (Dávila), demuestran la aplicación de un proceso de rebaje de barniz, incluso había en la superficie un tono ligeramente amarillento al finalizar el tratamiento. Sin embargo, se enuncia el uso de criterios, de manera tan general que parecen una plantilla de conceptos a emplearse en todos los casos; permanece en ello el uso al respeto al original como criterio y no como lineamiento; la retratabilidad de los procesos, la denotación de la intervención, el uso de materiales compatibles, estables, la reversibilidad de los procesos y se reconoce la importancia de la documentación.



Un corte en la tradición sobre el uso de la teoría es el proyecto del Camerín de la Virgen de Tenancingo, 2003. Ahí se decide usar un marco teórico definido antes de la propuesta y los procesos a realizar, derivado del análisis de contexto histórico, físico, cultural, del sitio y la comunidad, de los materiales y las técnicas empleadas para la creación de las 14 pinturas. Asimismo, aunque de manera implícita, se conciben las representaciones pictóricas como una unidad, por lo que se trabajan en etapas que van de la estabilización material de todas las obras, pasando por procesos de rebaje de barniz y evaluación de agregados pictóricos, para concluir en las últimas prácticas de estudiantes, con la reintegración de la unidad visual del Camerin. Se emplean entonces los conceptos de unidad y unidad visual.

Se alude a la intervención necesaria, derivada de la propuesta de Jaime Cama sobre la mínima intervención necesaria y ésta a su vez de la Carta de Venecia, pero nunca se citan ni los preceptos de Cama ni las definiciones de la carta internacional. Aunque se alude a procesos de estabilidad material y lectura de la imagen, todos se distinguen como elementos propios de la Restauración.

Se mantiene el uso de los conceptos de respeto al original, definido esta vez en función de las cualidades específicas de la serie pictórica, que son asignadas por los restauradores en su análisis, que para este caso se enfoca en el respeto de la tecnología empleada por el autor. Asimismo, permanece la definición del concepto crítico de pátina,

por lo que no se realizan limpiezas de barniz, sino regeneración de dichas capas, dado que se encontraban afectadas más por la humedad que por la oxidación del material. Y se mantiene el uso del criterio de denotación para la reintegración, a través del rigattino, pero se apuesta por otras opciones para el caso de lagunas de gran tamaño, entre las que se encuentran las zonas de túmulos, que están asociadas a un valor social local.

Una de las rupturas con otros ejercicios y etapas, es el énfasis que se da a la difusión y divulgación de las actividades de Restauración, dentro y fuera de la comunidad para dar a conocer la implicación del ejercicio profesional y el caso específico del Camerin. Dado que el proyecto dura más de diez años, en los testimonios aquí analizados, se nota la circulación de algunas ideas que se dan a partir del año de 2005.



Lo que los estudiantes recuerdan es que no se hacía énfasis en que se estaba trabajando con obras de arte, a menos que fuera en función del texto de Brandi. Lo que se empleaba era la consideración al patrimonio cultural. Esto resulta perturbador, me parece, dado que existe una posible antinomia, al considerar valores en función de una imagen que posee estética, sin considerarla vinculada a una obra de arte, en un contexto en el que priva la valoración documental e histórica, que se asume es inherente a un objeto cultural.

Sigue vigente la idea del trabajo sobre la materia, porque eso es lo que se toca; pero aparece nebulosamente la idea de otra dimensión que es la imagen, como una parte de la materia. En realidad, no encuentro cómo sustentar estas ideas, pues siempre desde la docencia recuerdo haber prefigurado el mismo peso a la estabilidad material que a la intervención de la imagen a través del rebaje de barniz y de la reintegración.

A pesar de los esfuerzos por ir haciendo mejoras sustanciales en los procesos de investigación, el ejercicio se hacía al inicio de la intervención y poco repercutía en el proceso de intervención y menos aún en la toma de decisiones; se daba por hecho que esos datos recopilados y a veces analizados, se vinculaban a la Restauración, pero en los testimonios escritos no operaba, no había ninguna vinculación transversal.

Un problema detectado lo ubico en el año 2005, el informe que se analizó recurre a una investigación contextual exhaustiva que determina que ciertas huellas son relevantes

desde el punto de vista de su evidencia testimonial, no obstante, se elimina el bastidor para corregir una arruga, yendo en contra el respeto al original y se reconstruye parte de las caligrafías perdidas, lo que leo como una propuesta tendiente a la falsificación histórica. Se percibe el uso de conceptos teóricos, pero aplicados sin reflexión y sin sentido claro.

Después del año 2005 se comienza a distinguir entre lineamiento y criterio, aunque me parece que, con poca claridad, a partir de la propuesta de Elsa Arroyo y cuya definición al interior del STRPC se genera hasta el siguiente periodo; en este mismo sentido la proposición de emplear la unidad potencial como referencia para la construcción de un marco teórico para la Restauración de las pinturas, provoca muchas confusiones e inconsistencias teóricas. El uso de este concepto erróneo fue a propuesta del STRPC del año 2005. Los errores de comprensión tienen que ver con una lectura superficial del texto de Brandi, al cual se recurre solo en intencón, porque se alude a sus conceptos, se define que son de él, sin embargo es que el uso que se les da es más cercano a la interpretación que hiciera Jaime Cama del autor italiano. En resumen, el resultado es una mala interpretación de Brandi, reinterpretada por Jaime Cama, los docentes y luego por el estudiante. Así, aunque parece haber un avance en la reflexión teórica, que busca ser aplicada en el proceso de dictamen, explicitándose sólo en el proyecto de Tenancingo, la reflexión queda lejana al reconocimiento de los antecedentes filosóficos y estéticos de los que derivan las propuestas teóricas como las de Brandi y Philippot.



9 En la cuarta etapa sólo ubico a los años 2008 al 2009, delineada parte por la experiencia en el proyecto de la serie de la *Vida de la Virgen* del Camerin de la Virgen en Tenancingo Estado de México, que seguía en operación y que influyó en la Restauración de las pinturas del retablo mayor de Coixtlahuaca, en Oaxaca. En ambos casos se presenta un uso más explícito de la teoría de Restauración, aunque se percibe en ello poca madurez y reflexión.

El proyecto de Restauración de pinturas del retablo mayor de Coixtlahuaca, retomó algunas de las delimitaciones propuestas y activadas en el proyecto del Camerin de Tenancingo. Se reitera el uso del respeto al bien cultural, no como sinónimo de original, sino como suma de acontecimientos del pasado, que deben considerarse como valores

agregados y susceptibles a respetarse en la intervención de Restauración. En ello se consideró reconocer y respetar las cualidades y valores identificadas por el equipo de restauradores profesionales, así como del equipo de trabajo de otras áreas de conocimiento: químico, biólogos, radiólogos, fotógrafos, historiadores, historiadores del arte. Se buscó como criterio no sustituir elementos de la estructura, emplear materiales compatibles, retratables y de origen natural. En cuanto a la imagen se asoció el respeto al original con la consideración a la pátina, como concepto crítico, aunque el nivel de rebaje de barniz fue bastante profundo, en función de permitir una lectura y apreciación adecuada de las composiciones, formas, detalles, colores, tonalidades e incluso como alguna intención del autor. Permanece el criterio de denotación de las intervenciones de reintegración y en la estructura como parte del respeto al original.



El trabajo se orientó al igual que en el Camerin de Tenancingo, al trabajo de la estabilización de todas las pinturas, para luego trazar los alcances del rebaje de barniz y atención a los agregados pictóricos y por último aplicar los tratamientos de reintegración; la idea que vertebra esta acción es considerar a la serie como unidad y aplicar los procesos en el mismo nivel en todas las obras (Flores, 2018).

Sin duda, a pesar de reconocer en la serie un valor histórico, las pinturas por sí solas evidenciaban valores estéticos y plásticos inigualables. Sabíamos que estábamos frente a obras de arte de gran valor.  El sentido de lo subjetivo cobra sentido frente a estas obras, haciéndose evidente la necesidad de trabajarlo de manera más específica, profunda y contundente con los estudiantes. Así como de redefinir la metodología de aproximación a las pinturas, antes de los procesos de rebaje de barniz y reintegración, que culminan en la tesis de licenciatura de Mariana Flores. De nuevo la explicitación teórica que da sustento a la intervención está introyectada, y sólo se explicita *a posteriori* de la intervención.

En este periodo se incorpora la historiadora del arte Paula Mues al STRPC dando un giro importante a la consideración de las cualidades estéticas, enfocando su aportación al reconocimiento de las intenciones artísticas que subyacen en las obras y que deben ser interpretadas por los restauradores en un trabajo multidisciplinario con el área de historia del arte, al menos así lo entiendo yo.

Entre 2010 y 2015, ubico la última y quinta etapa de este análisis, donde hay una necesidad colectiva de hacer explícito el tránsito del restaurador en su proceder metodológico donde se reconocen varias cosas: la necesidad de subjetivar las acciones del restaurador, que se ha mantenido en silencio y como un fantasma en las acciones frente a las pinturas; el restaurador como ente activo en la toma decisiones a partir de sus preguntas, sus perspectivas y también en función de la parte social, que se entiende como el medio en el que está el objeto cultural funcionando a través de rituales, significaciones; también existe la exigencia de reconocer que la pintura puede ser una obra de arte con intenciones específicas a partir del contexto del creador.



La propuesta de Paul Philippot empieza a tener más sentido en la comunicación con los estudiantes en el aula, gracias a la madurez que se obtiene tras el proyecto de Coixtlahuaca. A pesar de ello, se pone en juego la posibilidad de usar cualquier modelo de toma de decisiones, de cualquier área disciplinar, para aplicarlo al caso de la pintura de caballete. El uso de los conceptos de la teoría se explicita en los informes de Restauración, y se cuenta con referentes más claros. Por ejemplo, se alude a que la materia como aquello que constituye a la pintura y que se transforma sufriendo alteraciones y deterioros, observables y susceptibles de ser intervenidos por el restaurador; mientras que la imagen se entiende como aquello que se representa a través de la materia, la cual también sufre transformaciones que afectan la transmisión de los detalles producidos por el artista, por lo que la Restauración busca que la imagen pueda ser apreciada correctamente. Se mantiene en ello una idea general de que la intervención directa sobre las pinturas, es concebida y aplicada desde la Restauración.

Desde 2010 la propuesta se traslada a asir una construcción teórica como soporte de las decisiones, en conjunto con un análisis de observación y distinción de problemáticas materiales, plásticas, históricas, que influye en la toma de decisiones. Se sigue recurriendo a la valoración a partir de las características específicas, reconocidas por el restaurador, pero empieza a considerarse e algunos casos, la relación del objeto con la comunidad, para indagar en ella algunos significados y funciones, que pudieran ser alterados o recuperados con la intervención, es decir, se piensa en sus valores históricos, pero también en sus relaciones vivas, dentro de su contexto específico, donde habita como parte de dinámicas

culturales. No está por demás señalar que resulta muy compleja la interacción directa entre los estudiantes y las comunidades que custodian las pinturas que se trabajan, pues ello implica traslados no considerados en el presupuesto anual del STRPC.

Se concibe como valor los referentes tecnológicos que la pintura puede ofrecer y se trabajan en función de tratados antiguos que circularon en la Nueva España; este reconocimiento se asocia con las clases de Jaime Cama y en parte a su puesta en valor como eje de decisiones en el Camerin de la Virgen de Tenancingo. En el caso de piezas asociadas a museos, se piensa incluso en un valor museológico potencial, dado que tras la Restauración puede llegar a adquirir otros valores dentro del contexto museable.



Se emplean como referentes teóricos los textos de Brandi, Philippot y una propuesta de restauradoras del INAH, publicada en el 2009, donde se diferencia con toda claridad los lineamientos de los criterios, por lo que los criterios ceñidos a una enumeración sin sentido, dejan de circular en los textos y en el argot de la Restauración del STRPC; permanece la distinción a la unidad, al concepto de pátina incluso en obras que no presentan barniz y a la reintegración denotativa.

Es indispensable señalar que aún se presentan incongruencias entre el señalamiento de ciertos conceptos y su aplicación en la Restauración de las pinturas. Aún tenemos un camino largo que andar, pero considero que este ejercicio es correcto para visibilizar el trayecto andado, en torno al uso de la teoría de Restauración de pinturas de caballete. En términos generales, los restauradores deberíamos proponernos miradas retrospectivas sobre nuestro quehacer, en torno a la dimensión teórico- práctica, la relación con alguna tendencia filosófica, la vinculación antropológica que supone nuestra actividad, y en general, sobre el tipo de reflexiones que hemos realizado a lo largo de nuestra historia como área de conocimiento.

Pareciera, que las teorías de Restauración, en sus diversas modalidades han estado presente en las discusiones, en las clases y en la toma de decisiones al menos desde 1995. Su ausencia en los textos de los años anteriores, no implica que no se haya considerado

como necesaria, ni que se haya obviado del ejercicio de enseñanza, solo muestra que no era relevante su registro, habría que preguntarse, por qué razón.

Parece haber un cambio, según refieren los testimonios, hacia el 2015, cuando se le permite al estudiante explorar el objeto cultural, es decir, verificar el estado de conservación y las funciones pasadas y presentes, para en función de ello decidir y proponer acciones específicas de Restauración para su conservación, desde una perspectiva teórica metodológica elegida por él.



La voz y la figura del restaurador apaciguada por una idea objetivista, científica y asociada al poco poder que presenta el área, frente a otras disciplinas que poseen el reconocimiento social y académico, nos ha mantenido en estado de latencia, con una distancia a asumirnos sin una voz que orienta las acciones, al menos durante los primeros años de ejercicio profesional y académico, a huir de las consideraciones prácticas y técnicas, para hacernos reconocer como disciplina científica, o bien a operar desde la teoría sin considerar la experiencia como sustancial para la auto regulación de la primera. La detención de la teoría de Restauración como un espacio conducido desde la representación de la Institución educativa, directores de la ENCRyM, subsumió a los demás actores, profesores y estudiantes, a constituirse en un ente que recibe la información y la aplica, sin la posibilidad del ejercicio crítico, indispensable; la subversión ante esta práctica recién comenzó, con la instauración de un espacio de reflexión que descentra la mirada de la tradición, pero también la analiza a través de la indagación, la reflexión y la interpretación. La madurez apenas llega para construirnos de manera distinta; el reconocimiento sobre que la experiencia se hace y ejercita con el cuerpo y no solo con la cabeza, recién cobra sentido.

Me parece representativo que a nivel internacional se publique de manera inconsciente, o quizá provocadora (Arroyo, 2016), que se forma estudiantes de manera técnica, pero con deficiencias teóricas. Las diversas enunciaciones que se presentan en estos testimonios, dan cuenta de otra realidad, una que sigue en construcción, en proceso de definición y explicitación, pero en un mejoramiento que alude a un proceso responsable de enseñanza y aprendizaje. Las obras restauradas hablan por sí mismas, pero se necesita de procesos de análisis amplios, para dar cuenta sobre la historia que hemos construido

como área, para reflexionar cómo hacemos los procesos de vinculación entre la teoría y la práctica, en dónde quedan fijados, qué explicitan y qué dejan de lado, cómo hacer que tengan más congruencia entre lo que se ve, lo que se dice y lo que se escribe.

Confío en que darles voz a los restauradores, haga que ellos mismos se visibilicen como actores de esta historia, que ha determinado y construido tendencias dentro de la Conservación de bienes culturales en el país y en América Latina, que posee un reconocimiento a nivel internacional por la forma en la que ha llevado a cabo la intervención de objetos culturales durante estos 50 años. Cada individuo aquí retomado, para el análisis del uso de la teoría de Restauración en la pintura de caballete, dentro del STRPC de la ENCRyM, ha aportado desde su subjetividad de reflexión, la auto designación como voz del pasado, como referente del proceso educativo, como elemento de circulación de conceptos de la teoría de Restauración, para su uso en la intervención de la pintura de caballete; donde docentes y estudiantes ofrecen un panorama implícito y explícito, de los usos de esa teoría aplicados a las representaciones pictóricas.



Aun, falta reconocer las posibilidades de la inclusión de la antropología, como área indispensable en la interdisciplina, para comprender las necesidades de las diversas comunidades que resguardan o se relacionan con los objetos culturales que intervenimos los restauradores. Aunque ha habido intentos por generar encuentros con esas comunidades, al convocar a los estudiantes a asistir a los sitios para verificar información, la realidad es que la ENCRyM no cuenta con un programa que le de consistencia a estas acciones aisladas.

Estamos saliendo de un mundo que se explicó a partir de disciplinas separadas, pero queda mucho por hacer. Seguimos permeados por una tradición, fundada desde la época moderna, donde el centro de análisis e intervención es el objeto único. Estamos empezando a romper con las propuestas que reinterpretan a los autores europeos, sin que hayan indagado en sus presupuestos filosóficos; esta nueva propuesta nos ayudará a redefinir qué de esta tradición conservamos y qué transformamos. El desafío que propone Alfredo Vega es indispensable y tiene que empezarse a prefigurar, asumirnos

científicamente autónomos, pero también parte de una complejidad disciplinar que interviene en objetos complejos, derivados de la producción cultural.



**Referencia**

RODRÍGUEZ Leopoldo, 2011, “Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales, promulgada el 6 de abril de 1914” en Boletín de Monumentos Históricos, Tercera Época, no. 21, enero-abril.

# ANEXOS

Registro de Informes más consultados en el

CENDOC-Biblioteca ENCRyM

2018

| Registro | Título. Registros CENDOC.<br>Informes más consultados en 2018 | Veces prestado | Colección |
|---|---|---|---|
| 000006209 | Informe de trabajos realizados de la obra de pintura de caballete "Cristo de Cha | 11 | I |
| 000005015 | Informe de los trabajos de restauración de la pintura de caballete Virgen de Gua | 6 | I |
| 000071713 | Informe de los trabajos realizados a la pintura de caballete titulada "La Piedad | 5 | I |
| 000071554 | Manual en conservación preventiva en pintura de caballete / Marisol Aguirre Hern | 5 | I |
| 000007136 | Restauración de pintura de caballete del Museo de Acolman trabajadas en 1991 / A | 5 | I |
| 000006247 | Informe de las actividades de conservación de pintura de caballete realizadas en | 5 | I |
| 000016459 | Pintura de caballete "La ascencion de Cristo", Texcoco de Mora, Estado de México | 4 | I |
| 000007137 | Restauración de pintura de caballete del Museo de Acolman trabajadas en 1991 / | 4 | I |
| 000006138 | Informe de los trabajos de restauración de la pintura de caballete La Natividad | 4 | I |
| 000006152 | Informe de restauración seminario taller de pintura de caballete Jesús entre los | 4 | I |
| 000006177 | Informe de los trabajos de restauración de las pinturas de caballete realizados | 4 | I |
| 000006096 | Informe de los trabajos realizados en la obra titulda Santísima Trinidad / Divin | 4 | I |
| 000006097 | Anexo al informe de limpieza de la pintura de caballete: la crucifixión / Lilian | 4 | I |
| 000006957 | Causas de deterioro en pintura contemporánea de caballete / Alejandra Mejía Zava | 3 | I |
| 000006131 | Barnices para Pintura de caballete / | 3 | I |
| 000006145 | Informe de los procesos de restauración de la pintura de caballete denominada Fu | 3 | I |
| 000006079 | Informe de los trabajos realizados en la pintura de caballete "Virgen del Rosari | 3 | I |
| 000016468 | Jesús ante Herodes, pintura de caballete perteneciente al convento de san Antoni | 2 | I |
| 000016465 | Huida a Egipto, de José de Páez, pintura de caballete proveniente del Museo de A | 2 | I |
| 000006241 | Informe de los trabajos realizados de la obra de pintura de caballete Santísima | 2 | I |
| 000006192 | Historia de la producción de bienes muebles IV: pintura de caballete del siglo X | 2 | I |
| 000C00462 | Causas de Deterioro en Pintura Contemporánea de Caballete Alejandra Mejía Zavala | 1 | ID |
| 000016675 | Dos pinturas de caballete sobre lienzo del siglo XVIII : Informe de los Trabajos | 1 | I |
| 000016469 | Pintura de caballete “Imposición del velo a Santa Teresa”, Monasterio de Santa T | 1 | I |
| 000013506 | Proyecto de restauración de pinturas de caballete ubicadas en la capilla del ros | 1 | I |
| 000012806 | Anexo al informe de los trabajos de restauración de la Pintura de Caballete : La | 1 | I |
| 000007064 | Informe de los trabajos realizados en las pinturas de caballete correspondientes | 1 | I |
| 000007171 | Informe de los trabajos realizados en las pinturas de caballete Jonás arrojado a | 1 | I |
| 000007025 | Informe de trabajo del taller de Pintura de Caballete del ciclo escolar 1996-199 | 1 | I |
| 000006499 | Proyecto de restauración de pintura de caballete, escultura policromada y libros | 1 | I |
| 000006125 | Programa del seminario - taller de pintura de caballete / | 1 | I |
| 000006261 | Dictamen para la restauración de pintura de caballete / | 1 | I |
| 000006172 | Informe sobre el diagnóstico de 22 pinturas de caballete pertenecientes a la igl | 1 | I |
| 000006185 | Restauración de pintura de caballete del Museo de Acolman : trabajos en 1991. | 1 | I |
| 000006282 | Intervención de restauración de la pintura de caballete "Cristo Flagelado" / | 1 | I |
| | | 99 | |

| Generaciones de estudiantes | 84-85 | 85-86 | 86-87 | 87-88 | 88-89 | sept-jul 89-90 | 90-91 | sep-jul 91-92 | 92-93 | sep jul 93-94 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Acosta Alvarez Lourdes | Carrasquel Melendez Virginia | Alvarez Roccati Mónica | Andrade López David | Andrade López Mario | Cruz flores sandra | Argomedo Ruiz de Velasco paula | Alonso Olivera Alejandra | Botello Miranda Elia | Alcántara Hewitt Rebeca |
| | Alvarez Neri Gabriela | Castro Barneda ma.del Carmen | Cimadevilla Cervera Ilse | Ma.Soledad | Avila Rivera Elisa | Calderón Magallón Gerardo | Braun Salcido eljandra | Amora Lazcano Lourdes | Capdevielle Gómez Beatriz | Batiz Lazo Micaela |
| | Bachtold López Oscar | Cruz Flores Brenda | Chávez Castellanos Norma | Filloy Nadal Laura | Caret Rdz. Ma Luisa | Fdz Espinosa Verónica | Casneco Vallejo Gabriela | Anrubio Vega Elda | Guevara Muñoz Maru | Fdz cabrera Alejandra |
| | Castaño Menesses Miguel A. | Garces Fierros Cuahutemoc | del Río Olache Claudia | Gatica Arreola leonardo | Cruz Lara Silva Adriana | Gallardo Parrodi Lourdes | Castellanos Avila Carolina | barajas Rocha maria | Loubet fdz Mariela | García Salgado Mayela |
| | de Rosenzwig Fdz. Inés | lelo de Larrea López Laura | Fuentes Orozco Gabriela | Grimaldi Sierra Dulce | del Río Larrain Soledad | Martínez Marx Claudia | Contreras Maya Celina | Buitrago Sandoval Gilberto | Madrid Alanís Yolanda | García Solís Claudia |
| | Delvaux Michelis Guido | Mata Gutierrez Arturo | Gaxiola Moralia Ma.del Carmen | Mtz Jmz valentín | Elizalde García Eduardo | Mateo Glz Frida | Cores Tenorio Marina | Chacón Roa Verónica | Méndez Camacho gabriela | Glz de la Mota Angélica |
| | Verónica | Mtz Quiroz José Antonio | González Uribe Ma.Luz | Mtz de V Alejandra | Elena | Monteforte Iturbe Anaite | Diaz Cadena Mariana | Fructuoso Hdz Gonzalo | Peña Haro Sandra | Iulú NP |
| | Foncerrada Montaño Ana Cristina | Medina López Portillo Ma Fernanda | López Portillo Guzmán Mónica | Parra Venegas José Manuel | García Correa Gisela | Murrieta Cummings Patricia | Dpiaz Glz Cecilia | García Vierna Valeria | Rdgz Elizalde Gela | Rdgz Horta Xochiquetzal |
| | Gamez Mtz. Ana Paulina | Mendiolea Ortega José | Lupone Fasano Claudia | Rmz Benitez José Antonio | García Huerta Norma | Perdigón Castañeda Katia | Dominguez Aceves Isabel | González Correa Olga | Ruiz Freeman Sabrina | Sotelitán Cárdenas Saidé |
| | Jaen MenesesmDenice | Payes Lagunes miguel | Magaloni Kempel Diana | Ramírez Heras Patricia | Gómez Manzano Carolina | Pimentel Chehaibar Virginia | García hdz. Doris | López Fdz Margarita | Vidal Tapia Pablo | Suki Sato Kimie |
| | Macías García Lucía | Pelaez Bonilla Ma.gabriela | Mayo Avendaño Ma Teresa | 11 | González Tirado Carolusa | Rapoport Richhemeiner Sandra | Huidobro Salas Luis | Magar Meurs valerie | 10 | Trujillo Rdgz adriana |
| | Marín Mtz. Jorge | Pérez Herrera Ezequiel | Méndez Lara Alejandro | | Gutiérrez Salinas Sonia | Rossi Elizabeth | Meehan hermanson Patricia | Medina González Isabel | | Ugalde Romo Armando |
| | Militello Mtz. Ma Eugenia | Prieto Sierra Marcela | Navarro Flores Areli | | Peñaguirre Cano Atala | Vázquez del Mercado Ximena | Salgado ricaño Claudia | Miranda Ham Susana | | Valencia Pulido Berenice |
| | Montes de Oca Fiol Frida | Rivera Madrid Gabriel | Oliveros Padilla Ma.del Pilar | | Pilatowsky Braverman Ivone | Villegas Iduñate Mercedes | Salazar Herrera Javier | Muñoz Castillo Manterola Fernanda | | Velázquez de León Collins amalia |
| | Morales Favela Luis | Torres Mtz Ma Inés | Pacheco de la Rosa Adriana | | Ramírez Chong José | 14 | Salmón Villafuerte Martha | Ramírez galván Adriana | | Vera Rubio Sofía |
| | Nigro Gómez Fernando | Zavala Gómez del Campo Pablo | Pineda de Gyves Federico | | Rudman Pier Zinna | | 15 | Rocha Reyes Juan manuel | | 15 |
| | Olvera Sánchez Mireya | Zepeda Mtz. Guadalupe | Reyes Vargas Cupertino | | Segura Parra Edith | | | Ruiqomez Correa Ana Jose | | |
| | Olivares Bari Susana | 18 | Rodríguez Luna Mónica | | Ma.Fernanda | | | Sánchez Valenzuela Gloria | | |
| | Pérez Alvarez Ricardo | | Rodríguez Ríos Juan Nolasco | | Verdejo Carchola Silvia | | | Schneidar Glantz Renata | | |
| | Pérez Moerno Alejandro | | Román Saavedra Silvia | | 20 | | | Vega Cárdenas Alfredo | | |
| | Remba Nurko Natalia | | de Rosenzwieg Trejo Magdalena | | | | | 20 | | |
| | Sánchez Carrara Carolina | | Valencia Echeverría Carlos | | | | | | | |
| | Santana Calderón Ma.del Mar | | Vallejo Muñoz Rafael | | | | | | | |
| | Siegel Torenberg Rebeca | | 23 | | | | | | | |
| | 24 | | | | | | | | | |
| Docentes | *liliana, javier padilla, cecilia carreras* | | | *Liliana* | | *Liliana laura Lelo JavVaz* | *Liliana Giorguli, Cristina Noguera, Lourdes Morán* | | *Liliana Lourdes Morán y Gisela* | *Liliana Lourdes Morán y Gisela* |

| 94-95 | Retablo de ánimas. Santuario Mapethe, Hidalgo | sep-jul 95-96 | Adoración de Santiago a la Virgen del Pilar, | sep-jul 96-97 | sep-jul 97-98 | sep-jul 98-99 | sep jul 99-2000 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Cerver Xicoténcatl Ariadna | Se trata de un proyecto que inicia a principios de 1990, en el que se intervienen los retablos del siglo XVIII de toda la iglesia. El STRPC se avoca también a las pinturas de los retablos y obras excentas. No tengo la fecha de incio de la intervención en este retablo, pero se lleva a cabo por el incendio y a petición de la propia comunidad. Se trabajó en prácticas de campo, por lo que la duración es muy larga | Amaro Cavada Luis | Se solicita su intervención por parte de la dirección de la ENCRyM. La entonces titular considera oportuna su intervención al interior del STRPC. La intervención inició con los estudiantes de la generación 1996 | Asprón Bocanegra Leticia | Albarrán Ceballos Carmen | Alsmann López Eva | Arenas Alarcón Mariana |
| Cortés cagalrdo Noemí | | Aguado Zamora Mercedes | | Barberá Durón Natalia | Contreras Vargas Jannen | Arano Recio Diana | Arroyave Segura Zinia |
| Chavarría Rendón Proscilla | | Bourillón Moreno Alejandra | | Cristiana Lach Claudia | Coronado García Claudia | Coello Díaz Carla | Cárdenas Carbajal Judith |
| Fdz Cueto Beatriz | | Chami Pedroza Carmen | | de luna Ibarra Mariana | de la Fuente Claudia | De´Rugama Villa Paola | Castillo della Valle Xacinta |
| Fdz Santoyo maria Elena | | De la PAzApodaca Cynthia | | Franco Espinosa de los Monteros Ilya | Foster Cervántes Nadia | Escobar Jorda Desireé | Díaz Villanueva Teresita |
| García Reyes paula | | Fdz Mendiola Sara | | Giraldez Fdz Pilar | Hdz Cardona Marielos | Gómez Glz Judith | García Manzano Carola |
| García Moreno Rdgz Renata | | Fraustro Nadal Germán | | Lozano Vega Paola | Jiménes Ramírez mauricio | Guzmán Solano Estíbaliz | Gómez llorente adriana |
| Granados garcía Josefina | | Gallegos Carrión Adriana | | Masibner Bush dalia | Kriebel Rdz Annelise | Madero Reynoso Gabriela | González Castellanos Eric |
| Hdz Sánchez Florelisa | | Glz López Cecilia | | Manrique Tamayo Silvia | Lameda Díaz Osnaya Martha | Martínez Ayala natalia | González Cgarcía Sergio |
| López Ortega Teresita | | Grediaga Huerta Mariana | | Palomino Flores Vázquez alexandra | Madrigal Glez Adrán | Mejía Falcón Ricardo | Hdz romero Pilar |
| López Ortíz Ma Carmen | | Jiménez Hdz Leticia | | Rapp Christian | Martín Laguerenne Hector | Ortega Gama Laura | Herrera Romo Laura |
| Ribera Medina Nicolás | | Lozano Ucha Verónica | | Rdz Alatorre Nydia | Mejía López ana Lucía | Pérez del Toro Moreschi Andrea | López Salado Iliana |
| Salgado Ayuago Cecialia | | Macías Guzmán Eugenia | | Rojas Fdez de Mendoza Claudia | Murguía Meca Mercedes | Plank Glz Mariana | Lozano San Juan Gustavo |
| Suarez pareyón Aveleyra Laura | | Montero Medina Armando | | Romero Castro Roxana | Portocarrero Nacarro Jimena | Rojas Muñoz Ximena | Martín Varela Alfonos |
| Tapia lópez Pilar | | Olvera Flores Liliana | | Samano Chong Marlene | Reynoso Vendrell Rebeca | Sánchez Gándara Claudia | Martínez Camacho Fernanda |
| Valle Rangel Marcia | | Ortega López Sandra | | Sáncehz Arellano Patricia | Rincón Huarota gabreila | Vera Berenguer Nadine | Villaseñor Alonos Isabel |
| Yarto Moussier Alexis | | Reynoso Rosales Esther | | Topete Pastor Alejandra | Ruiz Hdz Mónica | Rodríguez Dos Santos Débora | 16 |
| Zapián Glez Marcela | | Torres Contreras Benjamín | | Torres Rdgz Gloriia | Salgado Eddy Julieta | 17 | |
| Zetina Ocaña Sandra | | Velasco Castelan Thalía | | Velez Kaiser Lucrecia | Salinas Rodrigo Montserrat | | |
| García de León Vallejo Emelia | | 19 | | Glz Jiménez Lourdes | Tamayo y Ortiz Renee | | |
| 20 | | | | 20 | 20 | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | | | | | | |
| | | *Liliana Gisela Chufani* | | ***Liliana, yo y Chelo Chufanni, Isabel Domínguez y Abner*** | *liliana gisela yo* | | |

| sep- jul 2000-2001 | sep-julio 2001-2002 | Camerín de la Virgen, Tenancingo, Estado de México | sep-julio2002-2003 | sep jul 2003-2004 | sep-julio 2004-2005 | 2006 | UN SEMESTRE sep-enero 2006-2007 | ago-enero 2007-2008 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Arroyo Lemus Elsa | Balandrán Glz Verónica | Este proyecto es solicitado por la comunidad, a través de un patronato civil (político). Fue coordinado por mí desde entonces. Se trabajó en prácticas de campo a partir de la generación de Bringas Botello, por diez años. Aunque hubo unos años en los que no se hizo nada. | Bringas Botello Jenifer | Acevedo Carrión Daniela | Aguilar Bautista Gabriel | SIN GENERACION POR CAMBIO DE PLAN DE ESTUDIOS | Casado Aguilar Victoria | Arévalo Gallardo Sofía |
| Cárdenas Carbajal Judith | Bello Sandoval Antonio | | Cabriada Mtz. Julieta | Antonieta | Alcántara Morales Josué | | Contretas Sainz Martha | Colín Gomez Mariana |
| Carreón Cano Daniela | Cardona Ramos Diana | | Castañeda Hdz Magdalena | Cárdenas Rdgz Cecilia | Alfaro Mtz Liliana | | Corona Cadena Alejandra | Cruz Fuentes Carina |
| Carriles Jaimes Verenice | Compiani Glz Alberto | | García Sauri Rosa | Cordero Zorrilla Andrea | Baez Vicke Maragrita | | García Alonso Lilian | Escalante hdz Fernanda |
| Dávila Lorenzana Liliana | Cortes Fragoso liliana | | Glz Gutierres sofía | Cortes Fragoso Liliana | Barragán Mtzz Cristina | | Govea Martínez Roxana | Flores herdz Mariana |
| Ibarra Carmona Olivia | De Roufignac Navas ingrid | | Guillen Jiménez Salvador | Cruz Pérez Xochitl | Figueroa Fuentes Caroline | | Inurreta Acero karla | Garay Fdz de Villegas Maia |
| Jáidar Benavides Yareli | Domínguez Sotelo Sonia | | Kuhliger Mtz Verónica | Linares Cruz Paula | Fragoso Calderas irlanda | | Macías Flores Samira | González Hurtado Amaranta |
| Lara de Hoyos Bárbara | Glez Ramos alberto | | Hedz rochin Berenica | López Huerta Adriana | Jimenez Cosme Ingrid | | Straulino Mainou Luisa | Hanz Martpinez mónica |
| Méndez Sancchez Dora | Hdz Hdz Claudio | | Mata Delgado Lizethe | **Medellín Mtz Diana** | Malvaes López Claudia | | valencia Hernández Dara | López Guzmán Javier NP? |
| Miranda Mendoza Ileana | Laguno Monroy Ishtar | | Mayagoitia Rdz Andrea | Meneses Iozáno Héctor | Paquini Vega Ricardo | | 9 | Mariño Garza Esteban |
| Muerza Avendaño Begoña | López Cáceres Marimin | | Olvera Yeerena Carolina | odor Chávez Alejandra | Pascual Cáceres Daniela | | | Bertha |
| Murillo Alvarez de la Cadena Octavio | Mendoza Olmos Alejandra | | Palacios Uribe Jimena | Pliego Osorio Nareni | Peñuelas Guerrero Gabriela | | | Morales Zúñiga José |
| Pérez Cardona Ana paola | Milán Barros Laura | | paleo Glz Quetzalli | Rios Espinosa Paola | Rojas Vences Magdalena | | | Niño de Rivera Torres Karla |
| Pérez Flores Mónica | Morfin Guerrero Jo Ana | | rendón Olvera Teresa | Rivas Vieyra Patricia | Rossel Pedraza Xochipilli | | | Orozco Rdgz Adriana |
| Ramirez Heras Patricia | Ocampo Plasencia Areceli | | Velazquez García Lilian | 14 | Sáncez Villavicencio Daniel | | | pascual Cáceres Daniela |
| Ruiz Martín Cristina | olvera torres Beatriz | | Villalvazo valtierra Valeria | | Severiano Flores Gabriel | | | Pérez Resendiz Tataiana |
| Torner Morales Lucia | Palacios Coveney Roderick | | López Huerta Adriana | | Solórzano Barrios Patricia | | | Romero García Luz |
| Watanabe Mizuno Yuki | Peña Pelaez Norma | | 17 | | Torres Insua Beatriz | | | Sandoval Arias Sergio |
| 18 | Ramírez gallegos Laura | | | | 18 | | | Sanroman Peyron Adriana |
| | Saloma Guerrero Miguel | | | | | | | Solórzano Barrios Patricia |
| | Terrazas Santillan Dalila | | | | | | | Sumano González rita |
| | Vargas Ramos Mónica | | | | | | | Torres Uribe Inés |
| | Velázquez Padilla Diana | | | | | | | Villanueva Camarena Gisela |
| | 23 | | | | | | | 23 |
| | | | | | | | | |
| *liliana, yo., claudia y Nidya* | | | *Esti, Nydia, Liliana Y Yo* | *Liliana, Esti, Rebeca y Yo* | *liliana Elsa Yo Esti* | | *liliana Male y yo* | *Daniel Sánchez, Magdalena Castañeda, Yolanda Madrid Ana Vasquez GabyCruz* |
| | | Ana Garduño | | | | | | |

| Retablo mayor de Coixtlahuaca Oaxaca | ago-dic 2008 | ago-dic 2009 | ago-dic 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | 2015 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Sólo se trabajan las pinturas del retablo<br>Se intervino coordinado por mi, con Magadlena Castañeda como coordinadora en campo, con egresados y profesionales de carreras afines, así como equipo multidisciplinario.<br>Se terminó en 2009, pero hubo que volver hacia 2012. | Alcántara Bravo Charlene | Camarillo Renato | Camarillo Duque Renato | Almaráz Reyes Mariana | Alvarado Ríos Eduardo | Aguilar Sánchez Beatriz | Aguilar Mariana | Abdó Ma. Magdalena |
| | Avecilla Zapata Jessica | Castillo Bejero Adriana | Castelló Serrano Duani | Alvarez Jacinto Sandra | Becerra Pérez Ana Kateri | Armenta García Lizzeth | Alcántara Margarita | Alatorre Anya |
| | Blazquez Blasquez Fernanda | García Murillo Paulina | Castillo Bejero Adriana | Arévalo Aristegui Enrique | Bruna Lema Ximena | Benavides Soriano Karen | Egea Arturo | Benitez Villalobos Sofía |
| | Buitrón Padilla Ricardo | Mejía Maldonado Berenice | Cruz Chavarría Eleonora | Buentello García Dessire | Buendía Sánchez Abril | Castellanos Frías Areli | Fernández Jimena | Carrillo Garza Valeria |
| | Campos Díaz Patricia | Peniche Monfort Ana | Esquivel Álvarez Astrid | Coronel Fernández Gilberto | Carmona Vaillard Elisa | Castillo Macías Vanessa | Flores Roxana | Del Real Pozo Ignacio |
| | Carmona Loaiza Diana | Ponce Fernández Jeniffer | Estrada Barrientos David | García Toribio Mitzi | Castañeda Acosta Paulina | Flores Ramírez Roxana | Gutierrez Cristina | Díaz Pérez Omar |
| | Consejo López Andrea | Ruiz Portilla Patricia | Garza Villegas Claudia | Lanzagorta Cumming Ana | Castillo Leyva Karla | Gómez Galván Nazaina | Hoyos Susana | Espíndola Villanueva Itzel |
| | De la Garza Cabrera Patricia | Soto Urrutia Santiago | Jauregui González Diego | Lara Barrera Emmanuel | Chávez Lozano Marco | Noriega González Mariana | Jiménez Karla | Fernández Jiménez José Alfonso |
| | Figueroa Elizalde Andrea | Torres Castro David | Lópeza Arriaga Marcela | López Mtz Mariana | Coraza Borjas Jorge | Ortega Espionoza Daniela | Lira Daniela | González Gamboa Ayerin |
| | Gutierez Ortiz Karal Lu | Carro Gastelum Edith | López Ortíz Juan | Maqueda Garrido Rebeca | Estrada Lima Ayahuitl | Ortíz Garnica Aura | Millán Angélica | Her´nadez Luna Itzel |
| | Landa Elorduy Karen | Estrada Valadez Tania | Lozano Cortés Erika | Mtz. Rocha Ma. Fernanda | García Valencia Ixchel | Reyes García Adriana | Morales Ana Karen | Llabares Torres Enna |
| | López Guzmán Javier | González Portoni Fabiana | Magaña Nieto Fanny | Méndez Valdés Mariana | Huerta García Jessica | Ritter Miravete María | Palomino Hugette | López Torres Marlenne |
| | López Lozano Baruch | Heinze Cacho Sofía | Martínez Pérez Sandra | Merás Valdés Tomás | Jiménez Mtz Lilia | Romero Sevilla Tania | Pelaez Alyn | Merdediz Lara Daniela |
| | Mtz Díaz Paulina | Herrera Romero Dolores | Mejía Zavala Alejandra | Moreno Silva Desiree | Lechuga Alvarez Alejandra | Ruiz Cervera María | Ramírez Arantxa | Navarrete Rodríguez Lourdes |
| | Mtz López Karla | Rodríguez Cortez Ariadna | Muñoz Padilla Guadalupe | Nava Jiménez Lourdes | Leyva Herrera Luanda | | Rojas Roxana | Obregón Marcocchio Erika |
| | Mtz Rdz Laura | Ramírez Miranda Teresa | Nuñez Vázquez Fernanda | Poncelis Gutierrez Ana J | Pelaez Castillo Alyn | | Ruiz María | Ortíz Gasca Marilyn |
| | Regis Vives Asseneth | Solís Gómez Laura | Resendiz Cruz Rocsana | Quinto Cortés Mitzy | Rodríguez Buitrón Abigail | | Ruiz Rodrigo | Pérez Ballesteros adrián |
| | Ritter Miller Isabel | Taylor Muñoz Helena | Rodriguez Larrangain Karmele | Rodríguez Buitrón Abigail | | | Tellez Cesar | Rubio Giles Eduardo |
| | Solís Gómez Laura | Villeda Ramírez Priscila | Rosales Alanís Paula | Romero Chávez Ezequiel | | | Tellez Laura | Ruiz Cruz Iliana |
| | Soto Vázquez Martha | 19 | Sánchez Ibarrola Andrea | Rosendo Corona Rebeca | | | Torres Montserrat | Sánchez Carrasco Astrid |
| | Toxqui Mtz Aurora | | Santiago Gómez Nazaina | Santillán Bueyes Alvaro | | | Vasquez Angélica | Siero Ortega Gonzálo |
| | 21 | | Ugalde Romo Diana | Rubín de la Borbolla Natalia | | | Vazquez Gabriela | Ma.Carmen |
| | | | 22 | Tarragó Mariana | | | Vega David | Villegas Rangel Daniela |
| | | | | 23 | | | | Zavala Teyssier Grecia |
| | | | | Tres Giovana | | | | |
| | *Daniel Sánchez, Rosa García y Yolanda Madrid* | | *Magdalena Castañeda, Daniel Sánchez y Yolanda Madrid* | | | Magadlena Castañeda, Alberto González y Yolanda Madrid | | |
| | Paula Mues | | | | | | | |

Registro obras intervenidas del STRPC-ENCRyM[1]



[1] Tomado del libro de registro del STRPC elaborado por la restauradora Liliana Giorguli en 1996. Digitalizado por la restauradora Yolanda Madrid en torno al año 2000. Recientemente actualizado por la restauradora Magdalena Castañeda.

| No de clave | No. de Inventario | *Título* | Autor | Epoca | Dimensiones | Procedencia | Técnica | Año de trabajo | Responsable |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | *Duodécima estación//Terciadécima estación* | Anónimo// Francisco Azcona | S. XVIII//S.XIX | 4.69x5.21m.//2.81x3.73m. | Aguascalientes, Iglesia del Encino | Oleo sobre tela | 1993 | Capdevielle Beatriz, Guevara Ma. Eugenia,Loubet Mariela, Méndez Gabriela |
| | | *Sexta estación// Undécima estación* | Andreas López | 1798//1800 | 4.91x3.81m.//3.85x2.72m. | Aguascalientes, Iglesia del Encino | Oleo sobre tela | 1992 | Anrubio Elda,Buitrago Gilberto, García Valeria, González Olga |
| 96E | s/n | *Adoración de Santiago a la Virgen del Pilar* | Atrb. Diego de Borgraf | S. XVII | 4.00 x 2.75 m. | Catedral de Puebla | Oleo sobre tela | 1996-97 | |
| 117/89E | s/n | *Alegoría del Divino Rostro* | Anónimo | S.XIX | 0.84 x 0.63 m. | Centro Comunitario Culhuacán | Oleo sobre tela | | |
| 116/89E | s/n | *Aprehensión de Cristo* | Anónimo | S.XVIII | 0.63 x 1.00 m | Centro Comunitario Culhuacán | Oleo sobre tela | | |
| 115/89E | s/n | *José de Arimateo ayudando a Cristo* | Anónimo | S.XVIII | 0.63 x 0.875 m | Centro Comunitario Culhuacán | Oleo sobre tela | | |
| 75/90 E | 10-241360 | *Bautizo de Jesús* | Anónimo | S: XVIII | 0.63 x 0.75 m. | Centro Cultural Altos de Chiapas | Oleo sobre tela | | |
| 79/90 E | 10-586534 | *La Pasión* | Anónimo | | 0.98 x 1.04 m. | Centro Cultural Altos de Chiapas | Oleo sobre tela | | |
| 72/90 E | 10-113714 | *Monja Coronada Sor Josefa* | Atribuida a Fco. Javier Salazar | S.XVIII | 1.22 x 1.1.86 m. | Centro Cultural Altos de Chiapas | Oleo sobre tela | | |
| 74/90 E | 10-113317 | *Monja Coronada Sor Rosa* | Alzibar | S. XVIII | 1.08 x 1.84 m. | Centro Cultural Altos de Chiapas | Oleo sobre tela | | |
| 77/90 E | 10-241409 | *San Cristóbal* | Anónimo | S: XVIII | 0.66 x 1.05 m. | Centro Cultural Altos de Chiapas | Oleo sobre tela | | |
| 76/ 90 E | 10-241376 | *Santo con corazón en la mano* | Anónimo | S. XVIII | 0.80 x 1.06 m. | Centro Cultural Altos de Chiapas | Oleo sobre tela | | |
| 80/90E | s/n | *Santo sentado* | Anónimo | S.XVIII | 0.69 x 1.05 m. | Centro Cultural Altos de Chiapas | Oleo sobre tela | | |
| 78/90 E | 10-241366 | *Virgen con corona y ángeles* | Anónimo | S.XVIII | 0.84 x 0.63 m. | Centro Cultural Altos de Chiapas | Oleo sobre tela | | |
| 73/90 E | 10-241361 | *Virgen con niño Dios y borregos* | Rafael Jimeno P. | S.XIX | 0.85 x1.05 m. | Centro Cultural Altos de Chiapas | Oleo sobre tela | | |
| 71/ 90E | 10-241365 | *Virgen sobre mundo con Angeles* | Anónimo | S. XVIII | 0.99 x 1.61 m. | Centro Cultural Altos de Chiapas | Oleo sobre tela | | |
| | s/n | *Virgen de Guadalupe Colonial* | Anónimo | S. XVIII | 1.44 x 0.90 m. | Centro Regional Hidalgo | Oleo sobre tela | 1991/1996/1997 | Sánchez Gloria//Chami Carmen//Romero Roxana |
| | s/n | *Virgen de Guadalupe Colonial* | Anónimo | S. XVIII | 1.70 x 1.10 | Centro Regional Hidalgo | Oleo sobre tela | 1991/1997 | Magar Valerie/ Sámano Marlene |
| 99E | s/n | *San Francisco Javier* | Juan González | S:XVIII | con marco:0,92x1,0 | Col. particular, Durango. | Enconchado Oleo sobre tela | | |
| 210/91E | A3/13 | *Basílica de Patzcuaro* | | | 1.05 x 0.90 m. | Colección part. Feliciano Béjar | Oleo sobre tela | 1991 | |
| 211/91E | B1/10 | *La Tienda de Mi Papá* | | | 0.89 x 1.14 m. | Colección part. Feliciano Béjar | Oleo sobre tela | 1991 | |
| | | *Los Toros* | Valetta Swan | | | Colección part. Feliciano Béjar | Oleo sobre tela | 1994-95 | Rivera Nicolás |
| 156/91E | | *Paseo del Niño* | | 1947 | 0.90 x 1.04 m. | Colección part. Feliciano Béjar | Oleo sobre yute | | |
| 155/91E | | *Retrato de Mi Madre* | | 1947 | 0.70 x 0.61 m. | Colección part. Feliciano Béjar | Oleo sobre tela | | |

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | *Velada Nocturna* | Valetta Swan | | | Colección part. Feliciano Béjar | Oleo sobre tela | 1994 | Bátiz Micaela | Generalidades, Propuesta, historia clínica. registro gráfico y fotográfico. |
| 99E | s/n | *Escena de la Pasión de Cristo* | Anónimo | S:XVIII | 0,84x0,69 | Iglesia de San Diego, Churubusco | Oleo sobre tela | | | |
| 99E | s/n | *La Conversión de San Pablo* | Anónimo | S:XVIII | 0,84x0,69 | Iglesia de San Diego, Churubusco | Oleo sobre tela | | | |
| | 10-218221 y 10-103883 | *Casa Profesa* | | | | M. Nal. Intervenciones | Oleo sobre tela | | | |
| | 10-218604 y 10-103888 | *Catedral de México* | | | | M. Nal. Intervenciones | Oleo sobre tela | | | |
| 97E | 10-586564 | *Purísima con donante* | Anónimo | S.XVIII | 2.54 x 2.35 m | M. Nal de las Intervmciones | Oleo sobre tela | | | |
| 313/89E | 10-55674 | *Mapa de Cadereyta* | Anónimo | Enero 1798 | 1.50 x 1.03m. Marco 1.64 x 1.16m. | M. N. Querétaro | Oleo sobre tela | | | |
| 314/89E | 10-55530 | *Retrato de Juan Caballero y Osio* | Nicolás Rodríguez Juárez | 1707 | 1.52 x 1.08m. Marco 1.70 x 1.25m. | M. N. Querétaro | Oleo sobre tela | | | |
| 311/89E | 10-55472 | *Retrato de los Frailes Franciscanos Juan Díaz y José Moreno* | Anónimo | S. XVIII | 1.90 x 1.26m. Marco 2.02 x 1.38 m. | M. N. Querétaro | Oleo sobre tela | | | |
| 315/89E | s/n | *Retrato de Miguel Hidalgo* | Anónimo | S. XIX | 1.57 x 2.40m. | M. N. Querétaro | Oleo sobre tela | | | |
| 312/89E | 10-55771 | *San Nicolás Tolentino recibiendo la Comunión de manos de la Virgen* | Anónimo | S. XVIII | 1.94 x 1.27 m. | M. N. Querétaro | Oleo sobre tela,sobre madera | 1991 | Andrade Mario | Generalidades, propuesta, intervenciones, historia clínica. Reg. gráfico y fotográfico |
| 480/94E | 10-230772 | *Cristo encadenado* | Anónimo | S.XIX | 0.61 x 0.46 m | M.N.H. Castillo | Oleo sobre tela | 1996-97 | Rodríguez Nydia | Reintegración. |
| 481/94E | 10-230738 | *Cristo Rey de Burlas* | Anónimo | S.XIX | 1.25 x 0.34 m | M.N.H. Castillo | Oleo sobre tela | 1994-95 | Cortés Noemí | Generalidades, muestras, propuesta, historia clínica. Reg. gráfico y fotográfico |
| 482/94E | 10-230795 | *Cristo y Samaritana* | Anónimo | S.XVIII | 1.20 x 1.90 m | M.N.H. Castillo | Oleo sobre tela | 1995 | López Teresita | Generalidades, historia clínica, análisis de lab., tratamientos. Informe de investigación sobre los incrementos en los puntos de fusión de las ceras resinas consolidantes usadas en restauración Registro gráfico y fotográfico |
| | 10-230780 | *Crucifixión* | Ximenez | s.XVIII | 0.595 x 0.795 m | M.N.H. Castillo | Oleo sobre tela | 1995 | García Emelia | Generalidades, Historia Clínica, estado de conservación, propuesta, procesos, muestras. Registro gráfico y fotográfico. |
| 483/94E | 10-230753 | *Ecce Homo* | Anónimo | S.XIX | 0.62 x 0.47 m | M.N.H. Castillo | Oleo sobre tela | | | |
| 485/94E | 10-230743 | *Sagrado Corazón de Jesús* | Anónimo | S.XIX | 0.85x0.63 m. | M.N.H. Castillo | Oleo sobre tela | 1994-95 | López Ma. del Carmen | Generalidades, historia clínica, tratmientos. Reg. gráfico |
| | 10-200780 | *Crucificción* | Ximenez | S. XVIII | 0.595 x 795m | Museo Nacional de Historia | Oleo sobre tabla | | | |
| 99E | 10-230150 | *Don Domingo Echegaray* | Anónimo | s.XIX | 1,00x0,75 m | Museo Nacional de Historia | Oleo sobre tela | | | |
| 99E | 10-230775 | *Escena de un escribano pintado* | Anónimo | S.XIX | 0,67x0,48 m | Museo Nacional de Historia | Oleo sobre tela | | | |
| 99E | 10-230575/10-92113 | *Fernando Príncipe de Asturias* | Bernardo C. | 1793 | 0,98x0,80m | Museo Nacional de Historia | Oleo sobre tela | | | |
| 99E | 10-230572 | *Igancio Mariscal* | Fco. Paula de Mendoza | S.XIX | 1,70x1,255 m | Museo Nacional de Historia | Oleo sobre tela | | | |
| 99E | 10-230318/10-92048 | *San juan Baustista* | Anónimo | S:XVIII | 1,82x1,34 m | Museo Nacional de Historia | Oleo sobre tela | | | |
| 256/89E | 10-213326 | *Aparición de la Virgen a Juan Diego* | Anónimo | S.XVIII | 1.27 x 0.79 m | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| 282/92E | 10-213325 | *Cristo Crucificado* | Anónimo | S. XVIII | 1.61 x 1.18 m | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | 1993 | Madrid Yolanda | Generalidades, estado de conservación, propuesta, historia clínica, propuesta. Reg. gráfico y fotográfico |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Inmaculada Concepción* | Anónimo | S.XVIII | 1.20 x 0.81 m | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| *Juan Diego muestra la tilma a Zumárraga* | Anónimo | S.XIX | 1.41 x 0.785 m | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| *La Dolorosa* | Anónimo | S. XVIII | 1.68 x 1.08 m | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| *La Virgen con el niño Jesús* | Anónimo | S. XVIII | 1.64 x 1.08 m | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | 1993/1996/1997 | Capdevielle Beatriz/Fernández Sara/Manrrique Silvia y Asprón Leticia | Generalidades, historia clínica. Reg. gráfico y fotográfico/Análisis y limpieza. Reg fotográfico/ Limpieza. Reg. fotográfico |
| *Presentación de la Virgen al templo* | Anónimo | S.XVIII | 1.20 x 0.815 m | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| *San Agustín* | Anónimo | | 1.04 x 0.60 m | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| *San Francisco Javier* | Anónimo | S.XVIII | 0.67 x 0.75 m | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| *San Jerónimo* | Anónimo | S.XIX | 0.60 x 1.04 m | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| *San José con el Niño Jesús* | Anónimo | S.XVIII | 0.75 x 0.58 m | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| *San NicolásPenitente* | Anónimo | S. XVIII | 1.53 x 1.08 m | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | 1993 | Vidal Pablo | Generalidades, historia clínica. Reg. gráfico |
| *Santa Inés del Monte Policiano* | Francisco Aguirre | | 1.31 x 1.07 | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | 1993 | Peña Sandra | Generalidades, estado de conservación, propuesta, historia clínica. Reg. gráfico |
| *Virgen de Guadalupe da rosas a Juan Diego* | Anónimo | S.XVIII | 1.44 x 0.79 m | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| *Virgen de Zaopan (mujer y niña arrodilladas* | Anónimo | | | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| *Virgen de Zapopan ( Imagen entre ruinas* | Anónimo | | | Museo Actopan, Hgo. | | | | |
| *Virgen de Zapopan (India con niña muerta* | Anónimo | | | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| *Virgen de Zapopan (indio besando la imagen* | Anónimo | | | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| *Virgen de Zapopan (jinetes en las montañas* | Anónimo | | | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| *Virgen de Zapopan (niño atropellado* | Anónimo | | | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| *Virgen de Zapopan (señor acostado boca abajo* | Anónimo | | | Museo Actopan, Hgo. | Oleo sobre tela | | | |
| *Alfonso Orozco* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | 1992 | González Olga | Generalidades, historia clínica, análisis de lab. Registro gráfico y fotogrçafico |
| *Angel de la Letanía* | Anónimo | S.XVIII | 1.77 x 1.16 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Arcángel San Miguel* | Anónimo | S. XVIII | 1.29 x 1.18 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Calvario* | Anónimo | S.XVIII | 1.05 x 0.835 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Divina Pastora* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Divino Pastor* | Anónimo | S.XVIII | 70.5 x 0.54 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Dolores de San José* | Anónimo | S. XVIII | 1.57 x 0.97 | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *El Cordero Místico y varios santos Mercedarios* | Anónimo | S.XVIII | 1.33 x 0.805 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *La Virgen de Loreto* | Anónimo | S. XVIII | 1.795 x 1.07 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Lázaro, María y Marta* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Nacimiento de la Virgen* | Anónimo | S. XVIII | 1.12 x 0.69 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | 1997 | FALTAN DATOS | |
| *Nuestra Señora de Pansari* | Anónimo | S. XVIII | 1.65 x 1.09 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Padre Eterno* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Patrocinio de la Virgen de la Merced* | Anónimo | S. XVIII | 1.29 x 1.70 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Pentecostés* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Piedad* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Presentación de la Virgen al Templo* | Anónimo | S. XVIII | 1.12 x 0.69 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Purísima Concepción* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre lámina | | | |
| *Purísima Concepción (Inmaculada concepción)* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | 1991/1996/1997 | María Barajas/Amaro Luis/González Lourdes | Propuesta de intervención/Generalidades, estado de conservación, historia clínica, propuesta, procesos, análisis de lab. Registro gráfico y fotográfico./Reintegración |
| *Rey David* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre lámina | | | |
| *Sagrada Familia* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Sagrado Corazón* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | 1991/1996-97 | Rocha Juan Manuel/Rodríguez Nydia | Historia clínica, propuesta, traamientos, muetsras./Reintegración. Registro gráfico. |
| *San Francisco de Borja* | Anónimo | S. XVIII | 0.84 x 0.65 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | 1994 | Susuki, Kimie | Generalidades, análisis, procesos. Registro gráfico y fotográfico |
| *San Francisco de Sales* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | 1992/1996/1997 | Medina, Isabel/Bourillón Alejandra/Torres Gloria | Descripción formal, iconografía, biografía de Fc. Sales, técnica de manufactura. Registro fotográfico/Generalidades, historia clínica, propuesta, muestras, procesos. Registro gráfico y fotográfico/Reintegración. Registro fotográfico |
| *San Joaquín y la Virgen* | Anónimo | S. XVIII | 0.84 x 0.61 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *San Joaquín, Santa Ana y escenas de respectivas anunciaciones* | Anónimo | S. XVIII | 1.15 x 0.69 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen* | Anónimo | S. XVIII | 1.11 x 0.69 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *San Joaquín, Santa Ana y la Virgen* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *San José con el Niño* | Atribuido a Vallejo Pinxt | S. XVIII | 1.05 x 0.84 m | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *San Pedro de Alcántara* | Anónimo | | 0.82 x 0.61 m | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | 1991 | Muñoz Castillo Fernanda | Generalidades, muestras, historia clínia. Registro gráfico y fotográfico |
| *Santa Ana y San Antonio con el Niño y alegoría de la P.* | Anónimo | S.XVIII | 0.84 x 0.625 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Santa Bárbara* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre lámina | | | |
| *Santa Bárbara* | José de Paez | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | 1991 | Miranda Susana | Historia clínica |
| *Santa Clara* | Anónimo | S. XVIII | 1.47 x 1.03 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Santa Inés* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Santa Teresa inspirada por el Espíritu Santo* | Atribuido a Luis Juárez | S. XVIII | 0.86 x 0.69 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Santo Domingo de Guzmán* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Santo Tomás de Aquino* | | | 0.63 x 0.466 m. | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Virgen de la Soledad* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Virgen del Carmen* | José Ignacio de la Cerda | 1795 | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Virgen del Rosario* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | | | |
| *Virgen y Cuatro Santos* | | | | Museo de Acolman | Oleo sobre tela | 1992 | FALYAN DATOS | |
| *Huída de Lot y sus hijos.(Santo: dos ángeles y dos samaritanas)* | Anónimo | | | Museo del Carmen | Oleo sobre tela | 1993-34 | Susuki Kimie | Generalidades, historia clínica, procesos, análisis de labo. Reg. fotográfico. |
| *Interior holandés* | Anónimo | | | Museo del Carmen | Oleo sobre tela | | | |
| *Jesucristo y dos* | Anónimo | | | Museo del Carmen | Oleo sobre tela | 1994 | Fernández Cabrera Alejandra | Generalidades, historia clínica, propuesta. Registro gráfico y fotográfico |
| *Jesús y la Verónica* | Anónimo | | | Museo del Carmen | Oleo sobre tela | 1994 | Sorbitán Saydé | Generalidades, historia clínica, propuesta. Registro gráfico y fotográfico |
| *La conversión de San Pablo* | Anónimo | | | Museo del Carmen | Oleo sobre tela | 1995 | Hernández Flor Elisa | Generalidades, historia clínica, estado de conservación, propuesta, procesos. Registro gráfico y fotográfico |
| *La muerte de San José* | Anónimo | | | Museo del Carmen | Oleo sobre tela | | | |
| *La revelación de Jesús a Sta. Margarita* | Anónimo | | | Museo del Carmen | Oleo sobre tela | 1994 | Batiz Micaela | Generalidades, historia clínica, propuesta. Registro gráfico y fotográfico |
| *La Ultima Cena* | Anónimo | | | Museo del Carmen | Oleo sobre tela | 1993 | | Generalidades, propuesta, historia clínica. Registro gráfico. |
| *San Antonio Abad* | Anónimo | | | Museo del Carmen | Oleo sobre tela | 1993/1997 | González Angélica//Topete Alejandra | Generalidades, historia clínica, análisis de lab. Reg. gráfico y fotográfico.// Limpieza |
| *San Felipe Apóstol* | Anónimo | | | Museo del Carmen | Oleo sobre tela | 1993 | García Mayela | Generalidades, historia clínica, muestras. Reg. gráfico y fotográfico. |
| *San Miguel Arcángel* | Anónimo | | | Museo del Carmen | Oleo sobre tela | 1994/1995/ 1996/1997 | García Claudia/Suárez Paryón Laura/Grediaga Mariana/Giráldez Pilar | Generalidades, historia clínica,muestras. Reg.gráfico y fotográfico/Limpieza. Reg.fotográfico/Procesos de restauración, análisis. Reg.gráfico y fotográfico/Reintegración. |
| *Señor San José* | Anónimo | | | Museo del Carmen | Oleo sobre tela | 1996 | Macías Eugenia | Generalidades, estado de conservación, propuesta, procesos, análisis de laboratorio. Registro gráfico y fotográfico |
| *Virgen del Carmen con San José* | Anónimo | | | Museo del Carmen | Oleo sobre tela | 1994 | Alcántara Rebeca | Generalidades, propusta, procesos, historia clínica. Registro gráfico y fotográfico. |
| *Dolorosa* | Juan Tinoco | S.XVIII | 0.685 x 0.53 m | Museo Nal. del Virreinato | Oleo sobre tela | 1996 | Montero Armando | Generalidades, estado de conservación, propuesta, tratamientos, análisis, autenticidad de la obra. Reg. gráfico y fotográfico |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Exvoto a San Diego* | Anónimo | S.XVIII | 0.565 x 0.41 m | Museo Nal. del Virreinato | Oleo sobre tela | 1996 | Torres Benjamín | Generalidades, estado de conservación, propuesta, procesos, análisis. Reg. gráfico y fotográfico. |
| *Fray Francisco de Gamarra* | José de Bustos | 1723 | 1.510 x 1.05 m | Museo Nal. del Virreinato | Oleo sobre tela | 1995-96 | Gallegos Adriana | Generalidades, estado de conservación, propuesta, procesos, análisis, historia clínica. Reg. gráfico y fotográfico. |
| *Frontal de altar* | Anónimo | S.XVIII | 0.93 x 2.115 m | Museo Nal. del Virreinato | Oleo sobre tela | 1995-96 | González Cecilia | Generalidades, estado de conservación, propuesta, procesos, análisis, historia clínica. Reg. gráfico y fotográfico. |
| *Patrocinio de la Virgen del Carmen con San José y Sta. Teresa a las añlmas del purgatorio.* | Anónimo | S. XVIII | 0.84 x 0.61 m. | Museo Nal. del Virreinato | Oleo sobre tela | 1996 | Grediaga Mariana y Fraustro germán | Generalidades, estado de conservación, propuesta, procesos, análisis. Reg. gráfico y fotográfico. |
| *Purísima Concepción* | Miguel Cabrera | S. XVIII | 2.51 x 5.07 m. | Museo Nal. del Virreinato | Oleo sobre tela | 1992-93 | Botello Elia, Capdevielle Beatriz, Guevara Eugenia, Loubet Mariela, Madrid Yolanda, Méndez Gabriela, Peña Sandra, Rdgz. Angeles, Ruíz Sabrina,Vidal Pablo. | Generalidades, estado de conservación, historia clínica, propuesta. Reg. gráfico y fotográfico. |
| *San Pedro ¨La liberación de San Pedro¨* | Anónimo | S.XVIII | 0.88x 0.66 m | Museo Nal. del Virreinato | Oleo sobre tela | 1996 | Lozano Verónica | Generalidades, estado de conservación, historia clínica, propuesta, análisis, procesos. Reg. gráfico y fotográfico. |
| *Virgen de Guadalupe* | Anónimo | S.XVIII | 1.03 x 0.77 m | Museo Nal. del Virreinato | Oleo sobre tela | 1996 | de la Paz Apodaca Cynthia | Generalidades, estado de conservación, historia clínica, propuesta, análisis, procesos. Reg. gráfico y fotográfico. |
| *Virgen del Carmen con Sta Teresa y San José* | Anónimo | S.XVIII | 0.84 x 0.61 m. | Museo Nal. del Virreinato | Oleo sobre tela | | | |
| *Virgen Dolorosa* | Anónimo | S.XVIII | 0.77 x 0.565 m | Museo Nal. del Virreinato | Oleo sobre tela | 1996 | Olvera Liliana | Generalidades, estado de conservación, historia clínica, propuesta, tratamientos, análisis. Reg. gráfico y fotográfico |
| *Adoración de los pastores* | Bustos | S. XVIII | 1.70 x 1.09 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | 1993 | Guevara Eugenia | Generalidades, estado de conservación, propuesta historia clínica y procesos. |
| *Adoración de los pastores* | Miguel Cabrera | S.XVIII | 1.30 x 1.90 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | 1994 | Trujillo Adriana | Generalidades,estado de conservación, propuesta, historia clínica. Registro gráfico y fotográfico. |
| *Adoración de los Reyes* | Miguel Cabrera | | 1.67 x 1.06 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | 1995-96 | Reynoso Esther | Generalidades, propuesta, pocesos, muestras. Registro gráfico y fotográfico. |
| *Coronación de la Virgen* | Miguel Cabrera | S.XVIII | 1.30 x 1.90 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | 1994-95 | Zetina Sandra | Generalidades , historia clínica, estado de conservación, propuesta, procesos, muestras. Registro gráfico y fotográfico. |
| *Escenas de la vida de San Ignacio de Loyola* | Anónimo | S. XVIII | 1.03 x 2.04 m. | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | 1997 | Maisner Dalia y Velez Lucrecia | Generalidades, estado de conservación, propuesta, procesos, historia clínica. Reg. gráfico y fotográfico |
| *Fray Pedro Moreno* | Anónimo | S. XVIII | 1.87 x 1.12 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | 1993 | Ruíz Sabrina | Generalidades, historia clínica. Registro gráfico y fotográfico. |
| *Jesús entre los doctores* | Miguel Cabrera | | 1.67 x 1.06 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | 1995-96 | Ortega Sandra | Generalidades, propuesta, procesos, muestras. Registro gráfico y fotográfico. |
| *La Anunciación* | Miguel Cabrera | S.XVIII | 1.30 x 1.90 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | | | |
| *La circuncisión* | Miguel Cabrera | S.XVIII | 1.67 x 1.06 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | 1994-95 | Chavarría Priscilla | Generalidades, historia clínica, propuesta, procesos, muestras. Registro gráfico y fotográfico |
| *La Natividad* | Miguel Cabrera | S.XVIII | 1.67 x 1.06 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | 1994-95/1997 | XXX// González Lourdes | |
| *Presentación de la Virgen al Templo* | Miguel Cabrera | S.XVIII | 1.67 x 1.06 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | 1996 | Fernández Beatriz | Generalidades, estado de conservación, propuesta, procesos, análisis de laboratorio. Reg. gráfico y fotográfico. |
| *Presentación del Niño en el templo* | Miguel Cabrera | S XVIII | 1.67 x 1.07 m. | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | 1997 | González Lourdes y Palomino Alexa | Generalidades, estado de conservación, propuesta, procesos, análisis de laboratorio. Reg. gráfico y fotográfico. |
| *San Antonio* | Nicolás Rodríguez Juárez | S. XVIII | 1.52 x 1.05 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | | | |
| *San Francisco de Asís* | Anónimo | S. XVIII | 1.62 x 1.05 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | 1992-93 | Botello Elia | Generalidades,estado de conservación, propuesta, historia clínica. Reg.gráfico y fotográfico |
| *Fte. de los baños de Diana en...* | J.B.O. | S.XIX | 0.89 x 0.64 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | | | |
| *Fte. de los baños de Diana en...* | J.B.O. | S.XIX | 0.89 x 0.64 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | | | |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Fte. del Castillo de Sn. Ildefonso* | J.B.O. | S.XIX | 0.89 x 0.64 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | | | |
| *Fte. del Castillo de Sn. Ildefonso* | J.B.O. | S.XIX | 0.89 x 0.64 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | | | |
| *Fuente de las tres gracias en Sn Ildefonso, Espña* | J.B.O. | S. XIX | 0.89 x 0.84 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | | | |
| *Fuente y cascada de la selva de Sn. Ildefonso España* | J.B.O. | S. XIX | 0,89 x 0,84 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | | | |
| *Presentación del Niño al Templo* | Miguel Cabrera | S:XVIII | 1.67 x 1.06 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | | | |
| *San Ignacio de Loyola (escena)* | Anónimo | S.XVIII | 1.03 x 2.04 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | | | |
| *Santo Tomás Apóstol* | Anónimo | S.XVIII | 1.44 x 2.10 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | | | |
| *Santo Tomás Apóstol* | Anónimo | S.XVIII | 1.44 x 2.10 m | Museo Regional de Durango | Oleo sobre tela | | | |
| *El B. Josef de la Cruz* | Anónimo | | 2.34 x 1.72 m | Museo Regional de Hidalgo | Oleo sobre tela | 1993 | Loubet Mariela | Generalidades, historia clínica. Reg.gráfico y fotográfico |
| *San Roque* | Anónimo | S. XVIII | 0.69 x 0.86 m. | Museo Regional de Talxcala | Oleo sobre tela | 1996-97 | | |
| *El sueño de San José* | Anónimo | S. XVII | 1.92 x 2.12 m. | Museo Regional de Tlaxcala | Oleo sobre tela | 1996-97 | Barbera Natalia y Romero R | Generalidades, análisis delaboratorio, estado de conservación, propuesta, procesos, historia clínica. Registro gráfico y fotográfico. |
| *La crucifixión* | Anónimo | S XIX | 1.70 x 1.90 m. | Museo Regional de Tlaxcala | Oleo sobre tabla | 1996-97 | | |
| *La última cena* | Anónimo | S. XVIII | 1.25 x 0.65 m. | Museo Regional de Tlaxcala | Oleo sobre tela | 1996-97 | Manrique Silvia y de Luna Ma | Generalidades, estaod de conservación, propuesta, procesos, análisis de laboratorio. Registro gráfico y fotográfico. |
| *Los desposorios de la Virgen* | Anónimo | S. XVIII | 1.15 x 1.90 m. | Museo Regional de Tlaxcala | Oleo sobre tela | 1996-97 | Asprón Leticia y Topete Aleja | Generalidades, estado de conservación, propuesta, análisis de laboratorio, procesos,historia clínica. Registro gráfico y fotográfico. |
| *San Buenaventura (Santo Tomás de Aquino)* | Anónimo | S. XVIII | 0.39 x 0.51 m. | Museo Regional de Tlaxcala | Oleo sobre tela | 1996-97 | Rapp Christian | Generalidades, esatdo de conservación, propuesta, procesos, análisis de laboratorio, historia clínica. Registro gráfico y fotográfico. |
| *San Marcial* | Anónimo | S. XVIII | 1.69 x 0.69 m. | Museo Regional de Tlaxcala | Oleo sobre tela | 1996-97 | Franco Ilya y Rojas Claudia | Generalidades, estado de conservación, propuesta, análisis de laboratorio, procesos,historia clínica. Registro gráfico y fotográfico. |
| *Cristo Crucificado* | Anónimo | S.XIX | 1.70 x 1.90 m | Museo Regional de Tlaxcala | Oleo sobre tela | | | |
| *Desposorios de la Virgen* | Anónimo | S.XVIII | 1.15 x 1.90 m | Museo Regional de Tlaxcala | Oleo sobre tela | | | |
| *San Marcial* | Anónimo | S.XVIII | 1.69 x 0.69 m | Museo Regional de Tlaxcala | Oleo sobre tela | | | |
| *San Roque* | Anónimo | S.XVIII | 0.69 x 0.865 m | Museo Regional de Tlaxcala | Oleo sobre tela | | | |
| *Santo Tomás y dos santos* | Anónimo | S.XVIII | 0.39 x 0.51 m | Museo Regional de Tlaxcala | Oleo sobre tela | | | |
| *Sueño de San José* | Anónimo | S.XVII | 1.92 x 2.12 m | Museo Regional de Tlaxcala | Oleo sobre tela | | | |
| *Ultima Cena* | Anónimo | S.XVIII | 1.25 x 0.65 m | Museo Regional de Tlaxcala | Oleo sobre tela | | | |
| *Alegoría al Teatro. Alegoría a la música . Alegoría a la danza. Dos motivos ornamentales.* | Arcangelli | s.XX | | Salvador, Santa Ana. | Temple | 1992 | Alejandra Alonso, Verónica Chacón, Margarita López, Valerie Magar, Isabel Medina, Susana Miranda, Gloria Sánchez y Adriana Ramirez | Generalidades, Historias clínicas, procesos. Registro gráfico. Varios anexos de obras trabajadas en San Salvador. |
| *Los ángeles. Los pavorreales.* | | | | Salvador, Santa Ana. | Temple | 1996 | Luis Amaro, Alejandra Bourillón, Germán Frausto, Verónica González, Adriana Gallegos, Leticia Jiménez, Liliana Olvera, Paula García, Talía Velazco | Generalidades, propuesta, procesos, embalaje. Registro gráfico y fotográfico. |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Salón Cantina del Tealto de Sta. Ana* | Arcangelli | S. XX | | Teatro Nacional de Sta. Ana, C.A. | | | | |
| *Cristo con clavos (fragmento)* | Anónimo | | 1.70 x 1.20 m | Santo Desierto de Tenancingo | Oleo sobre tela | 1994-1995 | Tapia Ma. del Pilar | Generalidades,historia clínica, propuesta, Procesos.Análisis Registro gráfico y fotográfico. |
| *Cristo de Chalma* | Atribuido a Joseph de Mora | s.XVIII | 1.40 x 2.20 m. | Santo Desierto de Tenancingo | Oleo sobre tela | 1995/1996/1997 | Ma.Elena Fernández/Velazco, Talhía/Rojas, Claudia | Generalidades, propuesta, Procesos. Registro gráfico y fotográfico/ Intervenciones de limpieza. Registro fotográfico/Limpieza. Registro fotográfico. |
| *Virgen del Pilar* | Atr. Diego de Borgraf | S. XVII | 4.00 x 2.75 m | Sag.de Catedral de Puebla | Oleo sobre tela | | | |
| *Enoch* | Anónimo | | 1.00 x 1.80 m | Santo Desierto de Tenancingo | Oleo sobre tela | 1994-95/1997 | Cervera, Adriana/Barbera, Natalia. | Generalidades, historia clínica,procesos, análisis. Registro gráfico y fotográfico/ Reintegración . |
| *San Francisco de Sena* | Anónimo | | 1.00 x 1.80 m | Santo Desierto de Tenancingo | Oleo sobre tela | 1994-1995 | García, Paula | Generalidades, Historia clínica, muestras. Registro gráfico y fotográfico . |
| *Santísima Trinidad* | Anónimo | | 1.50 x 2.220 m | Santo Desierto de Tenancingo | Oleo sobre tela | 1995/1997 | Granados, Josefina/ Dalia Maisner,Patricia Sánchez, Leticia Asprón. | Generalidades, propuesta, procesos,historia clínica. Registro gráfico y fotorgáfico./ Análisis de pigmentos, pruebas de limpieza, limpieza. Registro gráfico. |
| *Santo con báculo* | Anónimo | | 1.20 x 2 m | Santo Desierto de Tenancingo | Oleo sobre tela | 1994-95/ 1997 | García Renata/ Cristiani Claudia | Generalidades, historia clínica. Registro gráfico y fotográfico./Reintegración. |
| *Sta. Angela Virgen* | Anónimo | | 1.40 x 1.20 m | Santo Desierto de Tenancingo | Oleo sobre tela | 1995//1997 | Salgado Cecilia Asprón Leticia | Generalidades, propuesta, procesos, historia clínica. Registro gráfico y fotográfico.//Reintegración.Rgistro gráfico y fotográfico. |
| *Virgen sobre mundo* | Anónimo | | 1.40 x 1.05 m | Santo Desierto de Tenancingo | Oleo sobre tela | 1994-95 | Zapiaín Marcela | Generalidades, Historia clínica, muestras. Registro gráfico y fotográfico . |
| *Cristo crucificado. La Crucificción* | Anónimo | S. XVIII | 4.28x2.45 + un medio punto de 1.22 de altura./4.25x23. 46 + un medio punto de 1.21 de altura | Santo Desierto de Tenancingo | Oleo sobre tela | 1994/1995 | Cervera Ariadna, Cortés Nohemí, Fernández Ma. Elena, García Emelia, García Renata, Granados Josefina, López Carmen, Tapia Pilar, Yarto Alexis y Zapian Marcela// Chavarría Priscilla, Hdz. Flor, Valle Marcia, Zapiain Marcela y Zetina Sandra | Generalidades, estado de conservación, propuesta, procesos, historia clínica. Reg. gráfico y fotográfico.// Estado de conservación, propuesta, procesos. Registro gráfico y fotográfico |
| *La flagelación. La crucificción.* | Anónimo | S: XVIII | 4.28x2.45// 1.22x2.45 m. | Santo Desierto de Tenancingo | Oleo sobre tela | 1995 | Amaro Luis, Aguado Mercedes. Bourillón Alejandra, de la Paz Cynthia, Chami Carmen, Fernández Sara, Frausto Germán...(generación en curso) | Generalidades, estado de conservación, propuesta, historias clínicas. Reg. gáfico y fotográfico. |
| *La flagelación. La crucificción.* | Anónimos | S: XVIII | 4.28x2.45// 1.22x2.45 m. | Santo Desierto de Tenancingo | Oleo sobre tela | 1996 | Cortés Nohemí, de la Paz Cynthia, Fdez. Beatríz, Fdez. Ma. Elena, García Mayela, Glez. Cecilia, Montero Armando, Ortega Sandra, Reynosos Esther | Estado de conservación, propuesta, procesos. Registro gráfico y fotográfico. Anexo de pruebas de limpieza. |
| *Milagro del Cristo de Santuario* | Anónimo | S. XVIII | 0.37 x 0.94 m. | Santuario Mapeté, Hidalgo | Oleo sobre tela | | | |
| *Adoración de los pastores* | José de Ibarra | S.XVIII | 1.90 x 1.20 m | Capilla de Talcotes, Zac | Oleo sobre tela | | | |
| *Adoración de los pastores* | José de Ibarra | S.XVIII | 1.90 x 1.20 m | Capilla de Talcotes, Zac | Oleo sobre tela | | | |
| *El nacimiento de la Virgen* | José de Ibarra | S.XVIII | 1,92 x 1,23 m | Capilla de Talcotes, Zac | Oleo sobre tela | | | |
| *La Coronación de la Virgen* | José de Ibarra | S:XVIII | 1,92 x 1,23 m | Capilla de Talcotes, Zac | Oleo sobre tela | | | |
| *La Dormición de la Virgen* | José de Ibarra | S:XVIII | 1,82x1,20 m | Capilla de Talcotes, Zac | Oleo sobre tela | | | |
| *La Presentación de la Virgen al templo* | José de Ibarra | S:XVIII | 1,90 x1,20m | Capilla de Talcotes, Zac | Oleo sobre tela | | | |
| *La presentación en el templo* | José de Ibarra | S.XVIII | 1,92 x 1,23 m | Capilla de Talcotes, Zac | Oleo sobre tela | | | |
| *La Purísima* | José de Ibarra | S.XVIII | 1.90 x 1.20 m | Capilla de Talcotes, Zac | Oleo sobre tela | | | |
| *La Purísima* | José de Ibarra | S.XVIII | 1.90 x 1.20 m | Capilla de Talcotes, Zac | Oleo sobre tela | | | |
| *Obras varias* | Cabrera, Ovalle, Herrera, anónimos | S.XVIII | | Zacatecas, Museo de Guadalupe | Oleos sobre tela | 1997 | Asprón Leticia, de Luna Mariana, Lozano Paola, Maisner Dalia, Manrique Silvia, Rodríguez Nydia, Samano Marlene, Sánchez Patricia y Topete Alejandra. | Generalidades, procesos, historias clínicas. Registro gráfico y fotográfico. |
| *Santa Clara y San Francismo en éxtasis. San Francisco contra el mal. Fray Ancelmo Salinas. Fray Fco. de Jesús María. Fray Fco. Javier de Silva.* | Anónimo | | | Zacatecas, Museo de Guadalupe | Oleos sobre tela | 1994 | Botello Elia, Capdevielle Beatriz, Guevara Eugenia, Loubet Mariela, Madrid Yolanda, Méndez Gabriela, Peña Sandra, Rdgz. Angeles, Ruíz Sabrina,Vidal Pablo. | Generalidades, historias clínicas. Registro gráfico y fotográfico. |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Divino Rostro* | Anónimo | S.XVIII | 0,46x0,60m | Museo de Guadalupe Zac | oleo sobre tela | | | |
| *La adoración de los Reyes* | RafaeldelaPeña | S:XVIII | 1,63x1,20m | Museo de Guadalupe Zac | oleo sobre tela | | | |
| *Obispo Rousset* | Joanes Sáenz | S:XVIII | | Museo de Guadalupe Zac | Oleo sobre tela | | | |
| *Sitio de Atemajaque* | TomasRdgzGallir | S:XVIII | 0,84x0,58m | Museo de Guadalupe Zac | Oleo sobre tela | | | |
| *Virgen de Loreto* | Anónimo | S:XVIII | 1,05x1,61m | Museo de Guadalupe Zac | Oleo sobre tela | | | |
| *Caída de Cristo* | Anónimo | | 0.36 x 0.27 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Caída de Cristo* | Anónimo | S.XVIII | 0.36 x 0.27 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Cristo cae,ayudado por Simón Sirineo* | Anónimo | | 0.36 x 0.27 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Cristo cae,ayudado por Simón Sirineo* | Anónimo | S.XVIII | 0.36 x 0.27 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Cristo carga la cruz, le jalan el pelo* | Anónimo | | 0.36 x 0.27 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Cristo carga la cruz, le jalan el pelo* | Anónimo | S.XVIII | 0.36 x 0.27 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Cristo picado enel hombro por guardia* | Anónimo | | 0.36 x 0.27 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Cristo picado enel hombro por guardia* | Anónimo | S.XVIII | 0.36 x 0.27 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Cristo, la Virgen María y San Juan* | Anónimo | | 0.36 x 0.27 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Cristo, la Virgen María y San Juan* | Anónimo | S.XVIII | 0.36 x 0.27 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *El descendimiento* | Anónimo | | 0.36 x 0.27 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *El descendimiento* | Anónimo | S.XVIII | 0.36 x 0.27 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Jesús ante el sacerdote judío* | Anónimo | | 0.36 x 0.27 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Jesús ante el sacerdote judío* | Anónimo | S.XVIII | 0.36 x 0.27 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Juan Diego presenta a Zumárraga...* | Anónimo | | 0.61 x 0.39 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Juan Diego presenta a Zumárraga...* | Anónimo | S.XVIII | 0.61 x 0.39 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Retrato de la Virgen* | Anónimo | | 1.62 x 0.98 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Retrato de la Virgen* | Anónimo | S.XVIII | 1.62 x 0.98 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *Rey de burlas* | Anónimo | S. XVIII | 0.36 x 0.27 m | Museo Guadalupe, Zac. | Oleo sobre tela | | | |
| *San Cristóbal* | Anónimo | S.XVII-XVIII | 2.53 x 2.48 m. | Zacatecas, Pinos | Oleo sobre tela | 1995/1997 | Aguado Mercedes y Chami Carmen/ Rodríguez Nidya y González Lourdes | Generalidades, estado de conservación, propuesta, procesos,análisis, historias clínicas. Registro gráfico y fotográfico./ Limpieza profunda y resane. Registro gráfico y fotográfico. |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Angeles y ancla* | Anónimo | S.XX | | Universidad Veracruzana | temple sobre lienzo | | | |
| *La justicia divina* | Anónimo | ´S. XX | | Universidad Veracruzana | temple sobre lienzo | | | |
| *Virgen con Niño* | Anónimo | S.XX | | Universidad Veracruzana | temple sobre lienzo | | | |
| | | | | | | | | |
| *San cristóbal* | Anónimo | XVII | | Parroquia de San Matías, Pinos ZAC | óleo/tela | | | |
| *La conversión de San Pablo* | Anónimo | XVIII | | Iglesia de San Diego Churubusco | óleo/tela | | | |
| *Escena de la pasión de Cristo* | Anónimo | XVIII | | Iglesia de San Diego Churubusco | óleo/tela | | | |
| *Fernando Príncipe de Asturias* | Bernardo C. | XVIII | | Museo Nacional de Historia | | | | |
| *Don Dmingo Echegaray* | Anónimo | XIX | | Museo Nacional de Historia | | | | |
| *San Juan Bautista* | Anónimo | XIX | | Museo Nacional de Historia | | | | |
| *Escena de un escribano pintando* | Anónimo | XVIII | | Museo Nacional de Historia | | | | |
| *Ignacio Mariscal (Juan José Baz)* | Paula de Mendoza Francisco | XVIII | | Museo Nacional de Historia | | | | |
| *La Adoración de la virgen* | José de Ibarra | XVIII | | Capilla de Tlacotes ZAC | óleo/tela | | | |
| *La presentación de la virgen al templo* | José de Ibarra | XVIII | | Capilla de Tlacotes ZAC | óleo/tela | | | |
| *San Francisco Javier* | Juan González | XVIII | | Durango | óleo/tabla | | | |
| *La huida a Egipto* | José de Ibarra | XVIII | | Capilla de Tlacotes ZAC | óleo/tela | | | |
| *La adoración de los Reyes* | José de Ibarra | XVIII | | Capilla de Tlacotes ZAC | óleo/tela | | | |
| *Cristo cae y es ayudad a levantarse* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de San Matías, Pinos ZAC | óleo/tela | | | |
| *Cristo es clavado en la Cruz* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de San Matías, Pinos ZAC | óleo/tela | | | |
| *Cristo es despojado de sus vestimentas* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de San Matías, Pinos ZAC | óleo/tela | | | |
| *La oración en el huerto* | Anónimo | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Crusifixión con la virgen y San Juán* | Anónimo | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Cristo carga la cruz, la virgen y otra mujer* | Anónimo | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *La piedad* | Anónimo | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Caída de Cristo* | Anónimo | XVIII | | | óleo/tela | | | |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Virgen de Guadalupe* | Anónimo | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Sagrada familia* | Anónimo | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *El coro de un templo* | C. Olegaray | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *San Pedro de Barrientos Comelín* | Otro | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Estandarte Hernán Cortéz* | - | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Santísima Trinidad* | | | | | óleo/tela | | | |
| *San Juan Bautista* | | | | | óleo/tela | | | |
| *San Pedro* | | | | | óleo/tela | | | |
| *Desposorios de la Virgen* | | | | | óleo/tela | | | |
| *Asunción de la Virgen* | Juan Antonio Arriaga | | | | óleo/tela | | | |
| *Virgen de Guadalupe* | | | | | óleo/tela | | | |
| *Virgen con el niño* | | | | | óleo/tela | | | |
| *San Miguel Arcángel* | | | | | óleo/tela | | | |
| *Desposorios de la Virgen* | | | | | óleo/tela | | | |
| *Domina situ… (Cristo con María Magdalena)* | Francisco de Cárdenas | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Cheva… (Jonás)* | Francisco de Cárdenas | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Tu le ru (Jonás)* | Francisco de Cárdenas | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Natividad de la Virgen* | | | | | óleo/tela | | | |
| *Nuestra Señora del buen consejo* | | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Crusifixión* | | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *San José con el niño* | | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *San Miguel Arcángel* | | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *San Juan Capistrano* | Anónimo | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Santo con vestimenta sacerdotal (san buenaventura)* | | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Divinas personas rodeadas de ángeles (santísima trinidad)* | | XVIII | | | óleo/tela | | | |



| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Nobleza Tlaxcalteca* | | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Virgen de Guadalupe* | Vallejo | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Cartela de Indulgencias* | | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Santísima trinidad* | | XVIII | | | óleo/tela | | | |
| *Retrato de hombre anciano con puro* | | XIX | | | óleo/tela | | | |
| *Dolorosa* | Anónimo | XIX | | Basílica de San Clemente, Tenancingo | óleo/tela | | | |
| *Coronación de la Virgen* | Anónimo | XVIII | | Basílica de San Clemente, Tenancingo | óleo/tela | | | |
| *San Ignacio* | José Valentín Macías | XVIII | | Parroquia de San Francisco Pinos, ZAC | óleo/tela | | | |
| *Inmaculada* | Anónimo | XIX | | Parroquia de San Francisco Pinos, ZAC | óleo/tela | | | |
| *Santiago* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de San Francisco Pinos, ZAC | óleo/tela | | | |
| *Virgen con rosario* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de San Francisco Pinos, ZAC | óleo/tela | | | |
| *Cristo flagelado* | Anónimo | XVIII | | Obispado de Zac. | óleo/tela | | | |
| *Coronel Trinidad García de la Cadena* | José Escudero y Espronceda | XIX | | M. Guadalupe, ZAC | óleo/tela | | | |
| *Santa María Magdalena* | Anónimo | XVIII | | M. Guadalupe, ZAC | óleo/tela | | | |
| *San Juan de Dios* | Anónimo | XVIII | | M. Guadalupe, ZAC | óleo/tela | | | |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Fray Antonio de los Ángeles* | Diego Sanabria | XVIII | | M. Guadalupe, ZAC | óleo/tela | | | |
| *Fray Pablo Rebullida* | Diego Sanabria | XVIII | | M. Guadalupe, ZAC | óleo/tela | | | |
| *Nacimiento de la virgen* | Anónimo | XVIII | | M. Guadalupe, ZAC | óleo/tela | | | |
| *Adoración de los Pastores* | Anónimo | XVIII | | M. Guadalupe, ZAC | óleo/tela | | | |
| *Virgen de guadalupe* | Anónimo | XVIII | | Misión Churo, CHIH | óleo/tela | | | |
| *Santa Margarita de Cortona* | Anónimo | XVIII | | Misión Churo, CHIH | óleo/tela | | | |
| *Virgen de guadalupe* | Anónimo | XVIII | | Parroquia …. | óleo/tela | | | |
| *Santa Rosa de Lima* | Anónimo | XVIII | | Janos | óleo/tela | | | |
| *San Francisco Javier* | Juan Correa | XVIII | | Santa María Cuevas | óleo/tela | | | |
| *San Ignacio de Loyola* | Nicolás Rodríguez Juárez | XVIII | | Santa María Cuevas | óleo/tela | | | |
| *Santa Bárbara* | Anónimo | XVIII | | Parroquia…CHiH | óleo/tela | | | |
| *San Lorenzo* | Arellano | XVIII | | Parroquia…CHiH | óleo/tela | | | |
| *San Joaquín* | Juan Antonio Arriaga | XVIII | | Seminario Conciliar | óleo/tela | | | |
| *Ánima Sola* | Anónimo | XVIII | oleo | Parroquia de Noria de Angeles, ZAC | óleo/tela | | | |
| *San Bartolomé* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de Noria de Angeles, ZAC | óleo/tela | | | |
| *Virgen de guadalupe con San Joaquín y Santa Ana* | Diego Correa | XVIII | | Iglesia de Real Ángeles | óleo/tela | | | |
| *San Jerónimo* | Diego Correa | XVIII | | Iglesia de Real Ángeles | óleo/tela | | | |
| *Autorretrato* | Petronilo Monroy | XIX | | Basílica de San Clemente Tenancingo | óleo/tela | | | |
| *San Francisco de Borja* | Anónimo | XVIII | | Basílica de San Clemente Tenancingo | óleo/tela | | | |
| *Rey de burlas* | Anónimo | XVIII | | Basílica de San Clemente Tenancingo | óleo/tela | | | |
| *Purísima con San Joaquín y Santa ana* | Diego Correa | XVIII | | Basílica de San Clemente Tenancingo | óleo/tela | | | |
| *Santísima trinidad* | Diego Correa | XIX | | Basílica de San Clemente Tenancingo | óleo/tela | | | |
| *Personaje masculino* | Leonardo Sánchez | XIX | | Museo Nacional de Historia | óleo/tela | | | |
| *General José María Yañez* | Anónimo | XIX | | Museo Nacional de Historia | óleo/tela | | | |
| *Dios Padre* | Anónimo | XVIII | | Tejupan, Oax | óleo/tela | | | |
| *Aparición de la Virgen a Santo Domingo* | Anónimo | XVIII | | Tejupan, OAx | óleo/tela | | | |
| *Santo Tomás* | Anónimo | XVIII | | Temeychi, CHiH | óleo/tela | | | |
| *Martírez del Japón* | Anónimo | XVIII | | Temeychi, CHiH | óleo/tela | | | |
| *San cristóbal* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de San Antonio de Padua, Tultitlán | óleo/tela | | | |
| *Fachada Iglesia de San Antonio de Padua- Exvot Divino Sr Sacramento* | Anónimo | XIX | | Parroquia de San Antonio de Padua, Tultitlán | óleo/tela | | | |
| *Virgen de guadalupe* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de San Lorenzo, Huipulco DF | óleo/tela | | | |
| *San Agustín meditando la doctrina* | Anónimo | XIX | | Museo de Santa Mónica, PUE | óleo/tela | | | |
| *San Agustín lavándole los pies a cristo* | Anónimo | XIX | | Museo de Santa Mónica, PUE | óleo/tela | | | |
| *La muerte de Santa Mónica* | Anónimo | XIX | | Museo de Santa Mónica, PUE | óleo/tela | | | |
| *Santísima Trinidad* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de San Antonio de Padua, Tultitlán | óleo/tela | | | |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *San Antonio* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de San Antonio de Padua, Tultitlán | óleo/tela | | | |
| *Ánimas del purgatorio* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de San Antonio de Padua, Tultitlán | óleo/tela | | | |
| *General Manuel Gómez Pedraza* | J. Tobilla | XIX | | Museo Nacional de Antropología e Historia | óleo/tela | | | |
| *Retrato posiblemente de Melchor Ocampo* | J. Galván | XIX | | Museo Nacional de Antropología e Historia | óleo/tela | | | |
| *Personaje masculino* | Anónimo | XIX | | Museo Nacional de Antropología e Historia | óleo/tela | | | |
| *Virgen de guadalupe* | Anónimo | - | | Capilla de Santa Lucía, Jonacatepec, EdoMex | | | | |
| *Dolorosa, xto y Sa Jorge* | Anónimo | XVIII | | Capilla de Santa Lucía, Jonacatepec, EdoMex | | | | |
| *Frontal de Altar* | Anónimo | XVIII | | Capilla de Santa Lucía, Jonacatepec, EdoMex | óleo/tela | | | |
| *Santísima Trinidad* | Anónimo | XVIII | | Seminario Conciliar CHIH | | | | |
| *Santa Catalina de Siena, pies cristo* | Anónimo | XVIII | | Templo de Santo Domingo de Guz. Sn.Cristóbal d las Casas, CHIS | óleo/tabla | | óleo/tabla | |
| *Santa Rosa de Lima* | Anónimo | XVIII | | Templo de Santo Domingo de Guz. Sn.Cristóbal d las Casas, CHIS | óleo/tabla | | | |
| *Santa Catalina de Siena con ángel* | Anónimo | XVIII | | Templo de Santo Domingo de Guz. Sn.Cristóbal d las Casas, CHIS | óleo/tabla | | | |
| *Santa Catalina de Siena con flor de lis en la mano* | Anónimo | XVIII | | Templo de Santo Domingo de Guz. Sn.Cristóbal d las Casas, CHIS | óleo/tabla | | | |
| *Santa Catalina de Siena con corazón en la mano* | Anónimo | XVIII | | Templo de Santo Domingo de Guz. Sn.Cristóbal d las Casas, CHIS | óleo/tabla | | | |
| *Arcangel Gabriel* | Anónimo | XVIII | | Templo de Santo Domingo de Guz. Sn.Cristóbal d las Casas, CHIS | óleo/tabla | | | |
| *Arcángel con estandarte* | Anónimo | XVIII | | Templo de Santo Domingo de Guz. Sn.Cristóbal d las Casas, CHIS | óleo/tabla | | | |
| *Frontal de altal Hoja 2* | Anónimo | XVIII | | Capilla de Santa Lucía, Jonacatepec, MOR | óleo/tela | | | |
| *Obispos y Santos* | Manuel Bejarano | XVIII | | Capilla de Santa Lucía, Jonacatepec, MOR | óleo/tela | | | |
| *La imposición del cíngulo a San Agustín* | Anónimo | XIX | | Museo Santa Mónica, PUE | óleo/tela | | | |
| *Jesús y Pedro* | Anónimo | XVIII | | Templo de San Pedro Tidaó, Nochixtlán OAX | óleo/tela | | | |
| *Anunciación* | Anónimo | XVIII | | Templo de San Pedro Tidaó, Nochixtlán OAX | óleo/tela | | | |
| *Desconocido* | Anónimo | XVIII | | Templo de San Pedro Tidaó, Nochixtlán OAX | óleo/tela | | | |
| *San Agustín con el niño Jesús* | Anónimo | XVIII-XIX | | Museo Santa Mónica, PUE | óleo/tela | | | |
| *San Nicolás de Bari* | Anónimo | XVIII | | Museo de Sitio Oxtotipa, Edo.Mex} | óleo/tela | | | |
| *San Nicolás de Bari* | Anónimo | XVIII | | Museo de Sitio Oxtotipa, Edo.Mex} | | | | |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *San Isidro Labrador* | Anónimo | XVIII | | Parroquia Santiago Apostol, Ayapango Edo.Mex | | | | |
| *Virgen de Guadalupe* | Anónimo | XVIII | | Parroquia Santiago Apostol, Ayapango Edo.Mex | | | | |
| *Cristo de Chalma* | José de la Mora | XVIII | | Casa Cural de la parroquia de Santa Clara, Ecatepec | | | | |
| *Crucifixión* | Anónimo | Desconocido | | Casa Cural de la parroquia de Santa Clara, Ecatepec | | | | |
| *Virgen de guadalupe* | Anónimo | Desconocido | | Casa Cural de la parroquia de Santa Clara, Ecatepec | | | | |
| *La sagrada familia* | José Rodríguez Camero | Desconocido | | Parroquia de San Miguel, Huejotzingo, PUE | | | | D |
| *Virgen inmaculada* | Villalobos | Desconocido | | Parroquia de San Miguel, Huejotzingo, PUE | | | | |
| *La casulla de San Ildefonso* | Anónimo | Desconocido | | Parroquia de San Miguel, Huejotzingo, PUE | | | | |
| *Baño del Rey de Nezahualcoyotl en Texconzingo* | José María Velasco | XIX | | Museo Nacional de Antropología e Historia | DICTAMEN | | | |
| *Retrato de Lucas Alamán y Escalada* | Anónimo | XX | | Museo Nacional de Antropología e Historia | DICTAMEN | | | |
| *Divina Pastora* | Anónimo | XVIII | | Templo de san Francisco de Asís, CHIH | | | | |
| *Virgen del Carmen* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de San Nicolás de tolentino | | | | |
| *San Nicolás de Bari* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de la Concepción | | | | |
| *Arcángeles (fragmento de retablo pintado)* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de San Ignacio | | | | |
| *San agustín rezando al obizpado* | Anónimo | XVIII | | Museo Santa Mónica, PUE | | | | |
| *San Pedro Nolazco* | Anónimo | XVIII | | Museo de El Carmen | | | | |
| *Santo no identificado (san buena aventura)* | Anónimo | XVIII | | Museo de El Carmen | | | | |
| *Retrato de Antonio Martínez Castro* | Francisco Sánchez | XIX | | Escuela Nacional para ciegos | | | | |
| *Retrato de Ignacio Figueroz y angua* | Anónimo | XIX | | Escuela Nacional para ciegos | | | | |
| *Santa Ana* | Anónimo | XVIII | | Iglesia de Mihuacán | | | | |
| *San Joaquín* | Anónimo | XVIII | | Iglesia de Mihuacán | | | | |
| *Virgen de la Luz* | Galicia | XVIII | | Parroquia de la Inmaculada Concepción, Ozumba Edo. Mex | | | | |
| *Juan Diego y la Virgen de guadalupe* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de la Inmaculada Concepción, Ozumba Edo. Mex | | | | |
| *San francisco con escena (retablo de san francisco)* | Anónimo | XVII | | Templo de San Francisco de Asís, Ozumba | | | | |
| *La visitación* | | XVII | | | | | | |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *Los deposorios de la virgen* | | XVII | | | | | | |
| *Muerte de San Agustín* | Anónimo | XVIII | | Museo Santa Mónica, PUE | | | | |
| *Genealogía Benedictina* | Anónimo | XVII | | Museo Naval del Virreinato | Temple | | | |
| *Visión de San Ignacio* | Anónimo | XVII | | Museo Naval del Virreinato | | | | |
| *Santa Teresa entrega la rama masculina a San Juan de la Cruz* | Anónimo | XVIII | | Centro Espiritualidad Carmelita, Toluca | | | | |
| *Santa Ana y la niña Virgen* | Francisco Martínez | | | Centro Espiritualidad Carmelita, Toluca | | | | |
| *San José y la Virgen* | Francisco Martínez | | | Centro Espiritualidad Carmelita, Toluca | | | | |
| *Santa Ana* | Anónimo | XVIII | | Galería episopal | óleo/tela | | | |
| *La visión de San Felipe Neri en la misa de las 40 horas* | Aguilera | XVIII | | Galería episcopal | óleo/tela | | | |
| *Santísima Trinidad* | | XVIII-XIX | | Centro Espiritualidad Carmelita, Toluca | | | | |
| *Frontal de Altar* | Anónimo | XVIII | | Museo Virreinato | | | | |
| *Retrato* | | XVIII | | - | | | | |
| *San Gabriel Arcángel* | Anónimo | XVIII | | Museo regional QRO | óleo/tela | | | |
| *San Miguel Arcángel* | Anónimo | XVIII | | Museo regional QRO | óleo/tela | | | |
| *San José y el Niño* | Correa | XVIII | | Catedral Texcoco | óleo/tela | | | |
| *Inmaculada concepción con santísima trinidad y santos* | Anónimo | XVIII | | Catedral TExcoco | óleo/tela | | | |
| *San Pablo Michi* | Francisco Martínez | XVIII | | Museo de Arte Sacro de la Catedral de Chihuahua | óleo/tela | | | |
| *San Juan y San Diego kisai* | Francisco Martínez | XVIII | | Museo de Arte Sacro de la Catedral de Chihuahua | óleo/tela | | | |
| *San Ambrosio* | Francisco Martínez | XVIII | | Museo de Arte Sacro de la Catedral de Chihuahua | óleo/tela | | | |
| *Rostro de San José* | Anónimo | XVIII | | Parroquia de San José Temeychi, CHIH | óleo/tela | | | |
| *Dolorosa* | Juan Patricio Morlete | XVIII | | Santo Desierto de Tenancingo | óleo/tela | | | |
| *Genealogía de Jesús Nazareno* | Anónimo | XVIII | | Catedral de Texcoco | óleo/tela | | | |
| *San Luis Gonzaga* | Francisco Martínez | XVIII | | Museo de Arte Sacro CHIH | óleo/tela | | | |
| *San Stanislao de kotska* | Francisco Martínez | XVIII | | Museo de Arte Sacro CHIH | óleo/tela | | | |
| *San Agustín* | Francisco Martínez | XVIII | | Museo de Arte Sacro CHIH | óleo/tela | | | |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| *San Gregorio* | Francisco Martínez | XVIII | | Museo de Arte Sacro CHIH | óleo/tela | | | |
| *San Igncio escribiendo ejercicios* | Anónimo | XVIII | | Pinacoteca La Profesa | óleo/tela | | | |
| *Transito de San José* | Andrés López | XVIII | | Pinacoteca La Profesa | óleo/tela | | | |
| *Retrato de maría de la Encarnación* | Anónimo | XVIII | | Monasterio Carmelitas, Sta. Teresa La Nueva | óleo/tela | | | |
| *Virgen del Refugio* | Mariano Vázquez | XVIII-XIX | | Monasterio Carmelitas, Sta. Teresa La Nueva | óleo/tela | | | |
| *Entierro de cristo* | José Ma. Y Petronilo Monroy | XIX | | Catedral Tenancingo | Temple | | | |
| *Retrato de Mariano Abasolo* | José Escudero y Espronceda | XIX | | Museo regional N.L | óleo/tela | | | |
| *Retrato de Nicolás Bravo* | José Escudero y Espronceda | XIX | | Museo regional N.L | óleo/tela | | | |
| *Los Desposorios* | Ibarra | XVIII | | Capilla de Tlacotes ZAC | óleo/tela | | | |
| *La Visitación* | Ibarra | XVIII | | Capilla de Tlacotes ZAC | óleo/tela | | | |
| *San Miguel Arcángel* | Anónimo | XVIII | | Capilla de San Fco. Ozumba Edo. Mex | óleo/tela | | | |
| *San Miguel Arcángel* | Anónimo | XVIII | | Capilla de San Fco. Ozumba Edo. Mex | óleo/tela | | | |
| *San Gregorio* | Anónimo | XVIII | | Capilla de San Fco. Ozumba Edo. Mex | Temple | | | |
| *San Jerónimo* | Anónimo | XVIII | | Capilla de San Fco. Ozumba Edo. Mex | Temple | | | |
| *Inmaculada* | Anónimo | XVIII | | Capilla de San Fco. Ozumba Edo. Mex | óleo/tela | | | |
| *Conversión de San francisco Señor* | José Páez | XVIII | | Pinacoteca la Profesa | óleo/tela | | | |
| *Compasio Patris* | Anónimo | XVIII | | Parroquia San José……. | óleo/tela | | | |
| *La huida a Egipto* | José Páez | XVIII | | Seminario Arquidiosesano CHIH | óleo/tela | | | |

# Testimonios

Estíbaliz Guzmán Solano
ENCRYM, 11 de mayo, 2018.
Profesora adjunta del STRPC

Pues sí recuerdo que ingresé recién egresado de la escuela en el 2001, y me quedé ahí hasta diciembre del 2004, en 2005 gané la plaza en el Museo [de la Intervenciones, INAH] y me fui para allá.

¿Qué es restaurar una pintura de caballete?

Para mí restaurar era comprender al 100% las necesidades que tuviera un cuadro, en sentido material, para poder devolver esa función en cuanto a imagen y lectura. En ese momento, y lo reconozco, no veía yo la necesidad de pensar en su uso, como esa percepción de una comunidad en torno a un bien cultural, y que al final ahora me queda clarísimo que hay que entender. Pero en ese entonces no sé si era porque el contexto todavía no atendía a profundidad ese aspecto social del patrimonio cultural, o yo estaba recién egresada, con una limitación, como en la experiencia profesional real. Que, aunque la escuela te daba la oportunidad de ir a prácticas de campo, poco era el contacto que tenía uno realmente con el usuario, con el dueño.



¿Existe alguna diferencia entre restaurar obras de arte o patrimonio cultural?

En lo personal para mí no, no existía ninguna diferencia, ni hoy. No, no, no, creo que he visto mucho más las obras como bienes patrimoniales, objetos culturales, que como obra de arte. Ceo que sí, incluso restaurando pintura caballete, para mí no es lo primero, no, para mí no; incluso con obras muy reconocidas, y que va uno a un museo y dice mira esa obra de arte, no creas que me ha influido mucho, como término, como su concepción de arte, no.

¿Qué se restaura la materia o la imagen de una pintura de caballete? Define ambas

En pintura de caballete, realmente la materia yo sí la veo como el soporte. Tiene que ver con todas sus capas pictóricas, así como su... el bastidor. O sea, sí, para mí, la parte material tiene que ver con, justamente, con los productos que se utilizaron para crear un bien cultural. Y la imagen, sí tiene que ver con… no sé cómo llamarle, si puede ser con las

formas, o sea la relación y la articulación entre forma, color, textura, diseño, generado a partir de esa materia. Yo sí creo que tienen que ir de la mano.

¿Qué entiendes por instancia histórica de la obra de arte?

En ese entonces sí, creo que sí. Me acuerdo que tenía que ver esto con el devenir, de origen, producción y vida de una obra; pues como los distintos momentos importantes o que hay que atener en una obra patrimonial.

¿Este término de instancia que era?

La instancia yo creo que, como un momento, un momento, porque al final acaba haciendo una revisión de momentos desde su concepción, producción, ahorita, cómo vive y cómo está hoy día, ¿no?

¿Lo usabas, se usaba digamos para soportar algún tipo de tratamiento?

El histórico, la instancia histórica, sí. Yo creo que era de los que más se usará como argumento para sustentar por ejemplo conservar o eliminar alguna parte de la obra, tenía que ver con esa esos momentos históricos Desde un parche como una intervención de algún momento que había que atender, sobre lo que significa esa intervención, hasta que comenzaba a ser polémico, creo ¡eh¡, desde mi punto de vista, a lo mejor me equivoco Yola, pero sí creo que creo que me tocó un momento en que se estaba cuestionando mucho el nivel de intervención, por ejemplo algo básico, los bastidores.



Esa sí creo que es una diferencia de cuando yo estudié a cuando empecé a trabajar; seguía esa perspectiva, pero creo que ya había como nuevas posturas, ya se cuestionaba un poco ante algo automático, sustituir la materia para mejorar la estabilidad, pensar en su instancia histórica en el sentido de qué significa materialmente, tecnológicamente, la materia ¿no?

Podía en ese entonces cómo utilizar también está en la histórica para el barniz

La histórica, sí. Ahí recuerdo que siempre se metió la estética, como instancia estética. Pero tiene que ver con todo, ese devenir histórico efectivamente se utilizó. Sí lo recuerdo como argumento para no eliminar por completo un barniz, justo otra vez reconociendo un aspecto material de la obra, en función de una imagen para que mejorara visualmente, en su calidad, en su armonía, en sus colores. Pero sí creo que tenía que ver con que eso era un sello, era

como una huella de una historia de un proceso en el que solito la materia se va transformando.

En cuanto al criterio de denotacion crees que podría haber estado relacionado

Denotar ¿en qué sentido?

De la intervención de reintegración, por ejemplo.

Respecto la instancia histórica, sí. Sí yo creo que uno como restaurador, tomas decisiones que impactan en una obra, en cualquier tipo de obra, y yo sí creo que aún, hoy día yo creo que, hasta una opinión con respecto a cierto bien, ya impactó, impactó. No atenderla, impacta, en su uso. Eso en la intervención de un restaurador me parece que es fundamental.

¿Qué es instancia estética?

En ese entonces yo sí creo que, que no era tan…, no se abordaba con los estudiantes. Exactamente qué era eso de la instancia estética. Y recuerdo que trabajábamos en seminario, yo creo que manera fragmentada entre las distintas áreas o disciplinas para la formación. Porque creo que esa parte la bordaba, si no me equivoco estaba Ana Garduño, y como que, toda esa parte sobre lo estético se dejaba pues, al historiador. Y, aunque había discusiones colegiadas todavía el seminario se dividían áreas, en áreas, pero, sí poco articuladas Entonces yo creo que, con el historiador del arte, los estudiantes revisarán, no se la profundidad, pero yo creo que ese concepto, tratando de aplicar, identificar y encontrar el significado estético también, del taller. Que después difícilmente se articulaba como a la restauración. Yo como profesora, nunca estuve tampoco con el especialista, en una clase con la historia, con el especialista, para saber cómo abordaba esa parte.



Entonces creo que, que se usaba cuando se, cuando se hablaba de la imagen, es cuando se hablaba del estético. Y en la limpieza sobre todo en la limpieza, es que uno daba por hecho que se necesitaban hacer, pero cuando uno empezaba hablar ya de una limpieza, yo creo que la gravedad del impacto que puede tener la mano de un restaurador en la limpieza, es que se empezaba a pensar en el proceso de restauración y ahí entraba la parte de lo estético.

Yo creo que le decíamos estética a la apreciación que podía tener una imagen dentro de un contexto artístico, por ejemplo; pero estética como alguna corriente o disciplina

especializada, yo creo que no. Es un aspecto y aspecto no sé si, decir con aspecto formal, visual. Estética en ese momento ni lo discutíamos y yo creo que nos faltaba mucho, creo yo, desde una perspectiva de disciplina de la estética.

Y crees que tuviera asociado al concepto de denotación noción de estética

El de estética sí, sí totalmente creo que la reintegración si se ha argumentada desde un aspecto estético porque estaba uno impactando en la imagen, nada más. La verdad es que, yo creo que los ejemplos que hubieron en ese momento en el taller, aunque si eran muy necesario debatirlos, comentarlos y era importante a nivel formativo, presentarlo frente a todos, creo que tampoco o a mí no me tocó en ese momento muchos casos polémicos; los conocí en algunas clases que daban justo cuando se hablaba de reintegración hacían referencia, bueno Mapethé, que te puedo decir nunca se me va olvidar esos casos, que eran como icónico, sobre un debate sobre la reintegración de una pintura de caballete. Pero me parece que por lo menos en los años en los que estuve yo, nada así de ese tipo, no. Creo que todos los casos serán solucionables, en términos formativos era algo complicado para el estudiante, pero por lo menos en ese período no hubo casos que a los estudiantes les permitiera entrar en un debate, entre distintos puntos de vista.



¿Y te acordarás además de algún otro proyecto que creas que te haya como marcado?

A mí uno que me gustó mucho si, durante ese periodo, que justamente iba en un sentido de lo que estábamos diciendo, fue Tenancingo. Para mí el Camerín de la Virgen me pareció que era un claro ejemplo ¿no? de obra de gran tamaño, no ya visto que ya está ustedes trabajan aquí en la escuela [otros ejemplos]. Pero en ese momento para mí sí fue como una obra de mayores dimensiones, de una complejidad en términos como, no sé si es de colección; que a fuerzas para revisar una pintura tenías que ver todo un colectivo, pero muy distinto a lo que veíamos en otros ejemplos. Recuerda que trabajamos conexiones íbamos a Tenancingo, en Guadalupe Zacatecas, o sea había colecciones y trataban. Pero ese era un claro ejemplo [Camerin] de que todo era una sola…, como un solo documento. Y las estrategias que en ese momento se consideraron, diferentes entre una y otra [pintura], si me pareció estupendo, que implicó en unos casos poner solamente un refuerzo sin desmontar [la pintura], hasta otros donde, creo que a mí ya no me tocó, pero creo que sí desmontar otra pintura [de la misma serie]; a mí no me tocó eso, pero creo era un ejemplo extraordinario de cómo un colectivo… se podía trabajar como unidad.

El Camerin fue como un proyecto interesante. Lamenté no estar en el final [del proyecto], pero sí movió, pues, a mí como profesora. En los chicos vi otro aprendizaje a través de una práctica de campo. Me gustó que tuvieran la creatividad para resolver otras cosas de distinta manera. Y, con tratamientos muy muy dispares, totalmente contrarios a veces, pero dentro de un mismo proyecto colectivo.

En ese sentido crees que la unidad haya estado presente

Creo que fue uno de los ejemplos, te digo, que me quedó mucho más claro que otros trabajos, donde también ha habido colecciones y hasta en una misma obra se hablaba de la unidad. Creo que aquí era es una unidad, subdividida en otras, pero ahora con el paso del tiempo ya lo veo todo como un gran documento.

¿Se abordó para tomar decisiones?

Totalmente… todavía, insisto, creo que faltó mucho más la reflexión con respecto a lo social. Creo que por lo menos los estudiantes, o al menos cuando yo estuve, no estuvieron tan involucrados, a lo mejor después sí. Pero era un gran ejemplo y esa parte todavía quedaba coja.



¿Se empleaba para tomar decisiones?

Totalmente ¡eh! Y no sé si todos lo entendíamos, creo que unidad potencial era como querer decir: un reconocimiento de sus cualidades o de todos sus, cómo te puedo decir… Creo que era, era poder identificar cuál era el mensaje en materia imagen y poder sacarlo, rescatarlo y que se pudiera interpretar.

¿Qué era la unidad potencial, servía, se usaba en algún proceso?

Yo creo que tenía que ver con los [procesos] de imagen, totalmente, yo no recuerdo que, en procesos básicos de estabilización de la materia, que así le decían entonces, a todos esos procesos, se hablará de unidad potencial. Era para hablar de reintegración y de limpieza, con repintes, en el rebaje de barniz y con reintegración cromática.

El tiempo es algo que tiene que ver con materia y significados en la pintura. ¿Qué era?

Tiempo, tiempo, cómo lo usamos, no, no, no. El tiempo estaba implícito en las instancias, como lo hablábamos antes, sus instancias históricas. Fue un concepto que no se abordó, ni lo discutimos, ni se puso sobre la mesa. Quizá ya sé a lo que te refieres, a que, si algo

era de antiguo, de muchos años o quizá algo reciente; no creo que en esos términos se usara.

¿Tendría alguna connotación, digamos con algún elemento, con algún concepto de la propia obra o bien cultural?

No creo, no me acuerdo que el tiempo lo usáramos.

¿Qué sería el contexto de una pintura de caballete que se restaura?

Todo lo que acompaña a los momentos históricos de una obra. Entonces se podía hablar de distintos contextos, dependiendo de esos distintos momentos; intentando entender el contexto como, precisamente, un espacio y tiempo que reconocía el caso, que denotaba algún valor en una obra y había que describirlo, ¿no? Eso creo que es el contexto.

¿Eso crees que sí tenía alguna alcance o relación, en cuanto a la restauración de los bienes culturales?

Pues hasta el Camarín de la Virgen vi que se hablaba justo de esos contextos, con más aterrizaje ¿no? Pero se consideraba un contexto histórico, como la descripción de una época que marcaba la creación, por ejemplo, de ese tipo de bien cultural. Muy general.



No era el contexto inmediato, sino, no sé, era como si la obra se perdiera en un espacio y un momento, con más obras y con más cosas Y era difícil hacer que ese contexto de la época, que era muchísimo, contribuyera realmente, y era difícil que realmente le diera contexto a algo. Creo que costaba trabajo ¿no? Identificar, no lo sé, decir siglo XVIII, o sacar el contexto de Nueva España, como si eso le diera marco a la comprensión de un objeto. Era muy marco; mucho. Y a mí me parece que era difícil entonces, poder articular algo tan extenso, con las cualidades particulares de un objeto.

¿En ese entonces seguía utilizándose la mínima intervención?

Sí, y no creo, creo que también fue momento en que se estaba hablando de esto de poner el apellido a la mínima intervención y le ha terminado uno diciendo necesaria.

Era un..., a mí hasta la fecha, me sigue pareciendo un término polémico porque yo creo que no existe mínima intervención.  Eso es algo personal, pero quizás no en mi contexto de hace 10 años o más, creo que fue hace más, mira, 2001. Creo que, si me gustaba lo del necesario porque hablar como tal de una intervención, yo creo que todas las intervenciones son eso, son intervenciones, son modificaciones que uno hace un objeto. Y

ponerle un adjetivo antes a un proceso tan complicado, me parece que no ayuda, ¿no? Porque no dice ¿qué es mínimo?

Intervención lo entiendo, ¿no? es como ese impacto, la incidencia que tiene uno, en un objeto, desde punto de vista material. Ahora sí creo que puede haber otro tipo de intervención desde el punto de vista de materiales. Pero me es difícil pensar en un adjetivo que califica ese impacto, en términos de mínimo o de máximo. Me parece que era muy confuso, lo usábamos muchísimo, sin embargo, se usaba igual diciendo mínima intervención a un reentelado y la reintegración, que a la mínima intervención de haber sacudido un cuadro. Entonces creo que no, no, no ayudaba a clarificar la intervención, no en esos términos.

¿Se usaba el concepto de respeto al original?

Híjole sí y con mucha dificultad.

Pero ¿en qué procesos o como relacionado a qué?

Creo que ese era el que más se utilizaba de todos los principios, de pronto creo que es como..., me voy a salir un poquito de contexto, porque es como la educación de un niño. Para enseñar lo que significa. Y respeto por sí solo como palabra no dice nada, hasta que lograste describir ese respeto en otra serie de adjetivos, que te hacen ver cuándo respetas algo ¿no? Respetar puede ser expresar el momento en el que expresas una incomodidad o malestar es que no hay respeto, en el momento en el que alteras, ¿no? Este, como la naturaleza, la alteras emocionalmente y de forma negativa hace falta a un respeto. Creo yo, igual que con la mínima intervención, es un concepto muy amplio, que, al ser tan amplio, no dice tampoco nada.



¿Y se explicitaba?

No, en el ejercicio, no. Si uno quiere aplicar esos principios lo que… y a lo mejor así se hace ya hoy día, y lo estamos a hacer acá en foto, es eso, que los lineamientos que uno siente que los tienes tatuados, y que sabes qué significan por tu experiencia, cuando estás enseñando a verlos, es mejor decirlos de otra manera. Que no sean con la frase respeto a la original ni mínima intervención. Es indispensable que hasta que no hagamos esos ejercicios que deben ser de traducción…, ¡vamos! qué hablar de respeto, puede ser algo cultural, puede ser de respeto no voltearse ver a los ojos, ni saludarse de beso, y para mí parece una falta de respeto que no suceda. Entonces creo por eso, que es una palabra muy

delicada. Y bueno la que le sigue también es muy delicado.  O sea, no nada más respetar sino, al original.

El original en ese momento pues yo creo que nunca se discutía. Hoy, sí lo discutiría de otra manera, porque creo que los estudiantes y Los profesionales deben discutir no sobre palabras, sino sobre descripciones más profundas. Entonces tu intervención [sobre el] original pues podía sonar a, o desde la manera en que se creó en una época y en un contexto; o a la forma cómo se recuperó una pieza después de haber sido olvidada y reinstalada en un nuevo espacio y revalorar o de otra manera; y ahí puede haber otra, como otro carácter original de una obra. Una obra olvidada, luego la recuperas, se inserta y se concibe de otra forma. Otro concepto de originalidad distinto se relaciona siempre con la creación.

Entonces el respeto al original, es algo que hoy día ni uso; honestamente no lo uso ninguno de sus lineamientos, sino trato mejor de describir los distintos momentos por los que pasa un bien cultural, y entender sobre cuál voy o en el que estoy impactando ¿no? Y siempre reconociendo que yo intervengo, no sé si mínimo o máximo, pero que se interviene.



¿Y eso respeto al bien cultural si lo utilizas o tampoco?

No para mí es un concepto que yo prefiero no usar, porque te digo, insisto, es algo tan subjetivo. El respeto, qué te puedo decir, limpiar las fotos con un trapo húmedo; pues si la respeto, la debo mantener limpia, pero respeto a quién, quizá a lo mejor porque era de su mamá que de ella era la foto que yo tengo. Es un juicio de valor que tiene que ver con el aspecto cultural, y eso, unificarlo o dogmatizarlo, a mí me cuesta.

¿Cuándo decíamos que intervenimos bajo el criterio de reversibilidad? ¿en qué proceso se utilizaba?

Si era prácticamente en todos [los procesos] menos en la limpieza. O sea, si había una convención sobre justamente del impacto que tiene uno como restaurador en un bien cultural y que se hablaba del caso de materiales reversibles. Creo que esa era un poco la diferencia ¿no? En materiales pues siempre intentándola, menos en la consolidación y en la limpieza. Creo que, de ahí en fuera, los demás procesos, si exigían el uso de materiales que en un futuro pudiera afectar la materia de la obra.

¿Y la retratabilidad?

Eso era que en algún momento si se tuviera que someter a una restauración de nuevo a la pintura de caballete, pudiera hacerse con materiales compatibles a lo que tú dejaste ahí; tanto ya sea eliminarlos cómo volver a trabajar sobre ellos.

¿Te acuerdas haber empleado alguna teoría o algunos autores a la teoría de restauración?

A mí me parece que Brandi intentaba utilizarse, pero, yo creo, en ese momento no se comprendía totalmente como al sujeto, al sujeto que había dicho eso. Sino que retomaban frases que había propuesto y que nos convenían para argumentar ciertos procesos de restauración. Creo que, con un análisis a conciencia, que permitiera al estudiante determinar si lo quería usar o no lo quiere usar…con mayor libertad. Te digo parecían como dogmas.

Esto de la materia y la imagen tiene que ver con Brandi. Sin embargo, hay otros que a mí me parece que los tratáramos, pero sin el debido reconocimiento para entender de dónde vienen esas ideas; en qué contexto salen esas ideas y si yo las puedo usar hoy día. Y era con Philippot, yo creo que todo era un tema en el que hablábamos sobre todo en imagen, pero con poca reflexión.



¿Crees que se abordaba en particular en un momento, durante algún procedimiento?

Yo creo que era en momentos, cuando se comenzaron hacer las propuestas por parte de los estudiantes sobre su caso de estudio, se intentaba. Pero yo no sé si es porque teníamos muchos estudiantes y no se le podía dar el tiempo suficiente a cada uno, para exponer, o faltaba una dirección mucho más clara para pedirles que reflexionaran específicamente [sobre la teoría], en vez de como… pensar en todo. Se les pedía haz la propuesta, es algo muy amplio, es algo muy complejo.

Entonces creo que quizá nos faltó dar preguntas guías, que más que una propuesta concreta, generarán discusión. Y el estudiante se sentía evaluado, entonces era difícil, por la dinámica generada, creo que era difícil generar una duda misma sobre su propio pensamiento, porque se creían juzgados y había repercusiones sobre su calificación. Yo creo que en el ambiente no se propiciaba que dijera, reflexionara, dudara, de lo mismo que dijo.

¿Ni en el Camerín?

En el Camerín yo creo que iban los estudiantes, iban muy dirigidos. Creo que tú y yo teníamos muy claro por dónde ir, y por los tiempos, si no creo, que pudiéramos tener tardes ahí, con un café, discutiendo cosas bien interesantes. Pero quizá si a lo mejor un mes antes, traer a discusiones sus proyectos aquí en la escuela y llegar allá con otra mente o llevarlos hacer un primer, una primera visita, de un día. Y venir aquí a discutir, pero con una guía definida, revisando todos estos conceptos que decimos, para que cuando se vaya allá, ya se vaya pues con una postura muy clara de lo que hay que hacer y con posibilidad entonces de otra reflexión.

θθθθ

Germán Fraustro
ENCRyM, 16 de mayo, 2018.
Estudiante STRPC, 1995-1996



Primero que nada, ahora que me invitaste, pues, para que platicáramos si me quedé masticando cosas, lo primero que pensé es en cómo le hago para diferenciar el recuerdo de lo que yo juego retrospectivamente. Me cuesta un poco de trabajo.

¿Qué es restaurar una pintura de caballete?

Entrando en materia [restaurar] era el terreno donde se podía jugar, pero como estudiante no me quedaba muy claro cuál era el terreno. No diferenciaba yo entre una perspectiva teórica y una serie de preceptos éticos, no tenía claro para qué servía.

Las clases teóricas a mí me resultaban un mar inmenso; estaba yo perdido. Entonces llegar al seminario era materializar algo en mi cabeza; era algo material que puedes tocar, que vas a intervenir, y que tienes que decidir y de dónde lo vas a hacer. Entonces, sí, definitivamente restaurar una pintura de caballete era poner en ejercicio con una serie de nebulosidades, muy muy muy inasibles.

Por otro lado, creo que un poco que mi experiencia como estudiante en el seminario fue particular, porque no había una posibilidad de discutir con las docentes, porque pesaba mucho al final del día su decisión; y sobre todo una decisión formativa, o sea que, en el programa dice que tú tienes que aprender a hacer tal, hacer para que lo aprendas. Y me

acuerdo que me tocó como estudiante, pues claro que lo pensaba en ese momento y en retrospectiva lo tengo aún más claro: no, era un cuadro que no necesitaba nada; le ha caído agua en un puntito y entonces nada más había que consolidar ese puntito y san se acabó. Y lo acabamos reentelando a la cera resina y todo eso… lo entiendo, pues, necesitaba yo aprender a hacer un reentelado a la cera resina. Yo intentaba argumentar desde esta zona tan emergente teórica y me enfrente a va con una pared, o sea, que no había manera de tener un ejercicio teórico; me topaba y me topaba con pared. Y no entendía por dónde. Porque en realidad era una intuición, más bien ¿no?

Cuando apareció el proyecto Mapethé las circunstancias eran otras, ¿no? pero digamos que en la experiencia de restaurar esto, ahí sí fue un espacio muy significativo en caballete. Yo creo que en caballete y algo en cerámica, en el segundo semestre, pero más por la personalidad de las profesoras y el sistema.

¿Existe alguna diferencia entre restaurar obras de arte o patrimonio cultural?

No, en ese momento la verdad es que creo que no tenía claro cuáles eran los conceptos, no, no.



¿Qué se restaura la materia o la imagen de una pintura de caballete? Define ambas.

Ni idea, evidentemente sabía yo que estaba tocando materia, que estaba estabilizando materia, regresando a su lugar materia, fijar, adicionar materia, quitar materia. Esas acciones tenían, en una dimensión llamada imagen…, que si había algo comprensible para mí tenía que ver con una imagen visual: bueno que sí se vea una virgen, esa es la imagen. No la imagen en términos más profundos, como poco a poco he entendido. Todas esas discusiones sobre la materia tenían que ver, con que la imagen formal, recuperara ciertos valores de visibilidad, literalmente.

¿Qué entiendes por instancia histórica de la obra de arte?

Ja, ja, ja, me vas a reprobar. No era… o sea, sí se jugaba ahí en el discurso; o sea, para mí la instancia historia era la historia de la obra. Dime toda su historia, todo el contexto social donde está inserta, la biografía del pintor, sabes los datos de la obra, ah pues si es parte de su historia.

¿Qué era la instancia como tal?

No, ni si quiera. Te voy a confesar creo que apenas hace poco comprendí la coyuntura histórica. No significa que no se veía, yo venía de área uno, todos los saberes humanísticos, no tenía ni idea de qué era.

¿Se puede inscribir esta perspectiva, del recuento histórico, al realizar un rebaje de barniz? El recuento histórico que aludes

No, no en lo más mínimo.

¿Se puede asociar esta perspectiva al criterio de denotación?

Pues quizás de alguna manera, porque la intervención tenía que ver con que, para la historia yo pasara como el restaurador, no como un falso autor, en esos términos.

¿Qué entiendes por instancia estética de la obra de arte? O la parte estética.

Tenía que ver con la forma… sí, sí, totalmente forma… sí, luminosidad, colores, planos. Y en algunos momentos sí se empleaban como hacia un terreno experiencial, pero muy muy desdibujado, no era sólido el argumento. Por poner un ejemplo se hablaba de recuperar cierta, ciertos tonos oscuros, o cierta paleta, porque eso tenía que ver con un ambiente religioso, o de oración, de intimidad, digo, apenas tocaba una cuestión experiencial.



¿Se puede asociar esta perspectiva al aplicar un rebaje de barniz?

Sí. En primer lugar, cuando era estudiante se hablaba de limpieza, o de eliminación de barniz. Pues era una capa oscura, que impedían observar las calidades de una figura.

¿La eliminación era total, parcial?

No, era total, sí el chiste era llegar al estado original.

¿Se puede relacionar esta perspectiva al criterio de denotación? ¿Desde cuándo se emplea así?

Sí, mira, como hacia finales, en el segundo semestre de caballete, por su puesto en la discusión a propósito del proyecto [Mapethé] me acuerdo que con Liliana, Gisela y demás personas que estaban ahí alrededor de eso, se hacía manifiesto que la escuela mexicana tenía una perspectiva distinta a Europa. O sea, tengo la percepción, de que ¡ah! sí las escuelas como de Europa tenían… donde la denotación en la intervención en realidad era, era algo que no buscabas; y que no se denotará justo por un argumento estético, para salvaguardar la estética. Entonces en los casos que trabajé aquí en la escuela, tratando de

construir un argumento respecto…, que vinculara la denotación a la noción de denotar la intervención, con una instancia sí, sí era un terreno de conflicto.

Yo decía bueno, pero pues entonces, así son los rostros, ya sé, ya los sé hacer, ya entendí cómo hacer los rostros, ya entendí cuál es la lógica, por qué utilizas sombra natural, ya sé, ya sé, si hay una estética o lo que yo llamo y la estética de los rostros, no es más que un producto de una manera de operar, de una técnica. Entonces cómo es que voy a denotar mediante otra técnica, más bien cómo voy a lograr cualidades formales, utilizando los materiales de otra manera [rigattino], o sea es absurdo esto es como de chinos, absurdo, pero así era.

¿Qué entiendes por unidad? ¿Cómo se reconoce?

Sí se utilizaba, pero yo creo que yo no lo entendía, no dimensiona que es lo que acotaba, a qué nos llevaba esa noción. Me parece que implicaba que tal cuadro se vea bonito, porque el cuadro es una unidad. Entonces no puedes restaurar nada más la figura central y no los que están alrededor, porque el cuadro es una unidad. Entonces piensa en tu cuadro.

¿Era como una unidad visual?



Sí. No, lo que no formara parte experimentalmente de ella, no era, o estaba como el bastidor hasta el marco, no tenían una función así expresa.

La unidad ¿es un concepto que se emplea para tomar decisiones al restaurar una pintura?

Si, así yo la entendía o mal entendía. Cuando aparecía información atrás en la tela, algunas anotaciones, huellas de factura, este tipo de cosas, se hablaba mucho de que vamos a reentelar, pero vamos a hacer una ventanita, donde está la inscripción o el sello y lo que sea, para no perder información a la que se accedía visualmente; no como parte de una argumentación guiada por la noción de unidad.

De hecho, en una práctica por ahí de campo, me acuerdo que, más bien un trabajo que, en el equipo había gente que se había formado empíricamente, y llegó un día llegó y dijo oigan creo que la “regué” …ustedes a ver qué me recomienda, era un cuadro que estaba formado por varios lienzos pegados y la costura pues se había marcado horrible. Y le dije, ¡ah! Pues es que era obvio: Había que contarla, porque la costura no es importante, lo que es importante es lo que tú vas a ser en el cuadro. Y me acuerdo que la chica decía, pero ¿cómo? cómo le voy a cortar la costura si es parte del cuadro. Eso para mí, no estaba en discusión, la unidad no estaba, tenía que ver con salvaguardar una… algo que se mira.

¿La unidad potencial es un concepto que se emplea para tomar decisiones al restaurar una pintura? ¿En qué tratamientos se alude a este concepto?

No, no para nada, ni si quiera potencial. No, no, no.

El tiempo es un concepto que pueda asociarse a algo material o a algo que tiene que ver con los significados de la pintura ¿Consideras que es importante reconocer ese paso del tiempo en la pintura para tomar decisiones?

Sí, sí está relacionada con la toma de decisiones. Primero porque sí establecía un orden entre quienes formábamos parte del proceso. Sí estaba el tiempo del autor, el tiempo de la obra en el contexto religioso. Sí estaba yo como restaurador y algo fantasmal que me va a juzgar, ¿no?

Entonces sí, había momentos o tiempos en donde la obra va estableciendo o activando cosas, discusiones o asuntos. Y otra cosa era, o sea, otro… otra dimensión era… parte de los argumentos era la transformación de los materiales, en donde yo trataba explicarle a Liliana [Giorguli] que era más fácil pintar el cuadro no hace rigattino, sino pintar el cuadro. Ella me decía que no porque los materiales con el paso del tiempo se van transformando, se van oscureciendo y entonces se va perdiendo el… o se va se va confundiendo qué es nuestra intervención con el original. Y el tiempo también era otro factor como… que afectaba la materia de la obra y que eso podría cambiar el orden que uno había establecido desde el punto de vista del restaurador.



¿En términos de patina?

Sí, aunque era algo demasiado abstracto. Si la pátina es el paso del tiempo, ¡ah! pues sí pero entonces el color que toma el barniz, pues es la pátina. Y decían pues sí, pero… pero, pues las huellas de los animales, el polvo, ¿No? O sea, el polvo es huella del paso del tiempo, ¿por qué lo estoy quitando? Pues es obvio, el polvo es polvo y hay que quitarlo. Entonces, esa noción de pátina no había un lugar coherente donde situarla y donde poder jugarla, ¿no? en caballete.

Para ti ¿qué es el contexto de una pintura a restaurar?

De donde la trajeron.

¿Es espacio?

Sí, sí, sobre todo espacio, condiciones ambientales y apenas condiciones sociales.

¿Actuales?

Sí. Casi casi refería a aquellas personas que nos han llamado para restaurar la pintura.

Para ti, ¿qué alcance tiene ese contexto en la restauración de una pintura?

En la pintura que no tenía nada [que él trabajó] pues no, no tuvo ningún alcance, pero ninguno. Ni siquiera entrevistar a la gente para ver qué había sucedido, o sea, por qué había sido afectado el cuadro y qué esperaban ellos de nuestra intervención. No nos lo planteábamos para nada. Entonces esto que los profesores habían visto, de las condiciones ambientales al momento en el que fueron a recoger la obra: ´pues miren yo me acuerdo que fue´, o sea, nos platicaban: ´pues fuimos y es una iglesia oscura, medio abandonada, y le cayó agua al cuadro ¿eh?; uno no sabe qué pasó, pero ese es el contexto.

Y en Mapethé no, en Mapethé fue, pues yo creo que fue el ejercicio más relevante para mí, como alguien en formación. Porque hubo toda una investigación; hablaban con la comunidad, si les preguntaban qué estaban esperando de la intervención, si se había olvidado que el cuadro había estado dañado. Es más, al grado de que, el mundo de la restauración había construido un terreno de observación, o de puro observar, esa cosa llamada contexto, al grado de que había recibido cosas así locochonas de la comunidad, del pueblo, como… pues vamos a hacer un retablo a Colosio que se acaba de morir. De que hayan dicho eso o de que haya habido condiciones para dijeran eso, a entrar a un terreno de discusión académica, o sea, como anécdota, si quieres. Pero habían encontrado para que debatiéramos, para que discutiéramos qué vamos a hacer …esta cosa llamada contexto se habían ampliado, mucho, mucho. Y qué había una predelita con unos cráneos, unas oraciones, etc., y ahí ya había un contexto histórico, tratando de entender, bueno… pues ¿qué onda? ¿cuál era, cómo era esa situación en la que el cuadro estaba? que ¿la gente venía aquí a rezar?

Ese era un contexto religioso, en el que entraba en juego esta cosa que se llamaba contexto… y sí se amplió muchísimo.

¿Qué implica intervenir bajo el criterio de mínima intervención? ¿La usaste?

Sí mucho; en el primer cuadro que restauré ese era el argumento: ¿para qué le estamos haciendo tanto, si sólo necesita una cosita? ¿por qué estamos sobre interviniendo? Y yo esté intentaba apuntalarlo desde la mínima intervención o de esta noción de mínima intervención, pero también sin tener herramientas críticas, sin entender, o sea, porque… el

término tuviera fuerza, ¿no? Porque mínima intervención, pues era, sabes, no había referencias. Porque bueno me decían que era una mínima intervención necesaria, porque la necesita, ¿no? Porque no sabemos a dónde va ir. Entonces, pues es lo que necesita el cuadro, entonces es la intervención que necesita. Entonces pues ni cómo decirle que no.

Y en Mapethé, en el proyecto de Mapethé. ¿No estaba presente?

No, no mucho.

Si estaban restituyendo o no sé cómo le llamaron entonces…

Una restitución

Acotarlo a la mínima intervención, no hacía sentido.

Sí

¿En qué procesos de intervención se aplica? ¿Para qué sirve?

No, no. El eje de la intervención era clarísimo era la imagen, una imagen limpia, clara, visible, con colores lo más cercanos al original. Y entonces el principio de mínima intervención perdía fuerza, pues, no había lugar.



Desde tu experiencia ¿has usado el lineamiento de respeto al original? ¿En qué procesos de intervención se aplica? ¿Para qué sirve?

Sí, pues sí se usaba como en… o yo lo puse en operación también dependiendo de la… a ver, creo que primero tenía que ver con algo ético o de carácter ético. O sea que era ir haciendo conciencia cada vez más, más, fuerte y más profunda, de que estabas trabajando con algo llamado patrimonio cultural. Entonces, el hecho de enunciar respecto al original tenía que ver con una especie de trato digno, de que no podía yo maniobrar torpemente, tenía que tratarlo con cuidarlo, trasladarlo con mucho cuidado.

Porque me acuerdo que se abrió la oportunidad ahí mismo en el seminario de caballete de experimentar un reentelado con otra… con mowilith, o no sé con qué era. Y Liliana me dijo ¡ah!, pues creo que hay un cuadrito por ahí, como un pinche cuadrito ahí, que alguien nos dio como para que restauráramos, pero era como es como del siglo XIX, o sea “x”. Y entonces no, o sea, yo dije ay qué bueno porque entonces puedo experimentar más ¿no? Lo puedo maltratar digamos… bueno, hasta lo lavé, o sea, sí estaba lavando la tela; por supuesto que la capa pictórica se estaba yendo, pero pues no importa. Pues, o

sea sí es original pero no tengo que respetarlo, pues es un pinche cuadrito. Pero si eso hubiera, si esa obra hubiera sido concebida o anunciada como patrimonio cultural, creo que sí el respeto al original me hubiera estado guiándome a mí. Eso, por un lado.

Por otro lado, sí había muchos conflictos, como ahora que te comento, eso de raspar la tela [la limpieza del soporte antes de un reentelado], para mí era algo violento, muy violento, raspar la tela. Porque era para que el contacto con el nuevo reentelado fuera efectivo y yo decía, pero ¿cómo? Estoy aquí abrasionando todo. Sí también es original ¿no? La tela. Entonces la explicación que estabilizaba toda esa escena, tenía que ver como con un privilegio nuevamente de la imagen, de la imagen frontal. O sea, si había un uso del respeto al original, tenía que ver en primera instancia con la imagen, que le diera prioridad a la imagen, que yo no cambiara rasgos de la pintura. Y, es más, algunos elementos que denominábamos patina, tenían que ver con no ocultar ciertas craqueladuras, porque le daban un sentido de antigüedad, a la pieza ¿no? O sea, al momento de reintegrar la pieza. Y es más que pudiera reproducir cierta textura, a esta especie de pátina o transformación.

¿Qué es el original?



Es lo que culminó al momento en el que el autor estampó su firma. Si ese es el original, es la idea del autor. La autoridad del tiempo como eso de las craqueladuras, o como, de esta sensación de antigüedad, pero eso ya era mucho más difícil de asir con argumentos, explicarse a uno mismo qué de original, qué del paso del tiempo en tanto huella, por lo que te digo, pues el polvo también es paso del tiempo.

¿Qué implica intervenir bajo el lineamiento de respeto al bien cultural? ¿En qué procesos de intervención se aplica?

No, no, era respeto al original.

¿Qué se pone en juego al intervenir bajo el criterio de reversibilidad?

Pues básicamente, básicamente, en resumen, que en la medida de lo posible quitar algo que yo le puse.

¿Y era aplicable?

No.

¿En qué procesos de intervención se aplican?

Sí, sobre todo en los que afectaba la imagen; evidentemente no en la limpieza porque eso era irreversible. Pero sí en la reintegración, porque yo restauraba un estado original. Entonces la idea es que, si en ese futuro fantasmal, alguien juzga que mi intervención no ha llevado a la obra al estado original, entonces hay manera de revertir esa intervención, o esa determinación que yo he provocado en la imagen. Porque se usan las pinturas al barniz que se pueden diluir de nuevo, sin disolver el original; el barniz es dammar, entonces es reversible. Eso sí se… era clarísimo, pues, que la selección de materiales de reintegración o de acabados tenía que ver con la posibilidad de revertirlos.

¿Qué implica intervenir bajo el criterio de retratabilidad? ¿En qué procesos de intervención se aplican?

No, no, para nada. Yo creo que lo escuché por primera vez saliendo de la carrera.

¿Has empleado alguna teoría de restauración o algún autor para dar sustento a tu intervención en pintura de caballete?

Brandi nada más, y, además, tampoco es que yo lo hubiera leído responsablemente como estudiante.



¿Del proyecto Mapethé, algo que haya quedado de las acciones y decisiones tomadas, en materia de teoría de restauración?

Yo creo que lo que me hacía más sentido era…y de hecho tenía que ver con lo que me decían que decía Brandi, que el proyecto abría una dimensión que, que me decían que Brandi no tocaba. Es decir, que mi intervención hacía que el cuadro volviera a su uso, para efectos de un creyente; y que se volvía activar un círculo entre las tres Iglesias. O sea, algo que me parecía, además, bueno, en tanto metafísico, me imponía mucho.

Entonces que había una intención de explicarse la intervención y de orientarla, incipientemente teórica, esta acción, para poder defender eso. No sólo se estaba restaurando una imagen o interviniendo “las chapitas” de la virgen; se estaba restaurando la posibilidad de que el cuadro funcionará otra vez. Y que… con toda una dimensión social, que la verdad yo no me había percatado de ella, como restaurador. Y que se abría, ¡ah claro!, entonces puedo tener más teóricamente, para entender cuál es ese terreno, cómo puedo yo entrar y aportar. Y no sólo el toque de una superficie pictórica sino de un fenómeno más complejo.

¿Se hablaba entonces de restitución y eso cómo se tomaba?

¿Te refieres a sí hay que restaurar, restituir?

Lo que recuerdo es que cuando estudiábamos pero que si era grande el faltante no era reintegrable, qué pasa en Mapethé. Porque sí se restituye.

Mira, medio me acuerdo… bueno en primera instancia no era una tensión que a mí me interesara mucho, o a la que le guardara mucho respeto. Creo que Liliana [Giorguli] estaba muy preocupada, porque era un proyecto que podría impactar el nombre no sólo del taller sino de la escuela y de la institución. Cómo es que estábamos haciendo algo… que prohibimos. Entonces yo veía Liliana y sí la veía buscando términos. Yo decía: suerte. Yo estaba más interesado en no hacer una simulación, es decir, a ver yo… ahí había una virgen, o sea, para qué nos estamos haciendo tantas pelotas. Ahí había una virgen, ya tenemos la foto, yo sé cómo pintarla… o sea ya luego discutimos tanto ´para que no me confundan la restauración con el original¨, que al final del día ocupé todo un día en argumentar por qué materialmente no se iba a confundir. Porque si le echan luz ultravioleta, se va a ver todo. Que además en la periferia del injerto, se nota que es un injerto, Entonces casi, casi, hay que ser muy tonto para no darte cuenta que ahí hay algo diferente, la textura además es distinta.



Entonces, me acuerdo, haber dicho, okey, a ver a ver, a mí eso no me importa. Ya sé que eso les preocupa mucho, entonces voy a tratar de diseñar algo, pues, para solventar esa preocupación Y entonces tenía que ver con esta preocupación sobre la restitución. Y en una temporada de trabajo la misión era, o sea, me parece que la misión acordada con Liliana [Giorguli], era más bien, casi, casi, un experimento. Bueno ver qué tanto se podían reconstruir las formas. Pero era, era una posibilidad de rehacer formas; y que Liliana tenía pensado como irse muy pian pianito, para dar tiempo a pensar, me parece ¿eh? la forma en cómo reconstruir un porcentaje tan relevante de un cuadro.

Pero ya estando ahí, yo dije, con permiso… no voy a hacer algo a medias… no… más bien voy hacer bien las cosas y ya vemos, o sea lo discutimos. Entonces, pues dicho y hecho, hicimos las formas completas. Y, además me acuerdo que le tomamos fotos a distancia, me refiero, dónde estas diferencias entre la restitución no se vía y salvaguardarla de una crítica, estábamos como a 6 o 7 metros de distancia. Pues ya se las enseñamos ¿no? a Liliana, y dijo está maravilloso el cuadro, pero, no. No, o sea, esto es una falsificación, no estamos haciendo restauración, estamos haciendo falsificación. Entonces

hay que remediarlo, para que no, para que las acusaciones no vayan a hacer tan, tan, contundentes.

¿Sí metieron rayitas encima?

Pues sí fue, pues sí, pues ni modo, yo no soy el jefe. Toda la calidad estética o lo que yo consideraba toda la calidad estética, con un diálogo con el original, pues no, no manches, se perdió por completo. Las veladuras, esa transparencia, la sutil transformación o cambio de colores, todo se perdió. Y sí terminaba más bien siendo algo colonial.

Si lo hubieras hecho tú restituido a pincelada porque materialmente se reconocía

Sí.

En las fichas clínicas había atrás un par de hojas que decían procesos de conservación y de restauración. Te acuerdas haber manejado así los conceptos o no.

Sí, sí me acuerdo de la conservación preventiva. La conservación cuando se enunciaba el término conservación estaba un poco más asociada, como a proveerle de cosas para que no siguiera deteriorándose. En el cuadro que me tocó trabajar, el reentelado era considerado una acción de conservación, para… y preventiva, para prevenir porque seguramente le va a caer agua dentro de la iglesia.



Si así viéramos todo, bueno… Está tremendo.

Justo era lo que yo les decía, pues entonces hay que ir por todos los cuadros ¿no? porque no sólo éste, y reentelarlos todos. Pobre Liliana con un estudiante como yo.

No había mucha reflexión sobre la obra y lo que estaba pidiendo.

Sí, poner en juego lo que la misma escuela te está diciendo, pues, estas referencias justo de toma de decisiones. Y, no, la restauración estaba sí tenía que ver con la reintegración, de resane, integración, estaba más en ese terreno me lo explicaba más en ese terreno.

¿Y actualmente?

No, sí se han ampliado muchísimo los términos; no sé, de pronto en algunas discusiones con los colegas, se ha hablado hasta como de restauración de sentidos, que no tienen que ver con lo material, sino con un nuevo emplazamiento o un nuevo punto de observación distinto.

Sí cuando trabajé con Gisela [García], después de haber cursado caballete, bueno esa experiencia fue en realidad muy buena, porque durante muchos años trabajamos una colección colonial, del siglo XIX y siglo XX. Y dónde… o sea, la noción de imagen se empezó a ampliar, y no nada más se refería una imagen visual marcada, sino a una sensación estética digamos, por no hablar de otro tipo de imágenes: auditivas o de otro tipo. Entonces esta disolución de la frontera terminológica era, no, claro que no. Si estamos trayendo un cuadro con el bastidor todo roto y no sé qué, yo intervengo, yo voy a conservar la obra, en realidad estoy restaurando en términos amplios, la imagen de una pintura de caballete de los 70´s; que tiene un bastidor delgado, que es ligera; de hecho, no tiene marco y eso lo vuelve mucho más ligero. Entonces si yo le pongo un bastidor, o sea, como efecto de una acción de conservación, yo le pongo un bastidor de 10 cm de ancho, pues es otra imagen, no solamente visual.

Y además me acuerdo alguna vez haber visto en alguna revista, que un artista contemporáneo había hecho una exposición con los cuadros al revés. Creo que era un mexicano que era medio teórico. García Ponce y es más no fue un artículo, fue una exposición en Bellas Artes o en el Tamayo, no sé qué, y varias obras estaban expuestas por atrás, porque intervenía bastidor. Y pues sí, claro, claro, claro no podemos como separar así separar las cosas, así tan radicalmente.



θθθθ

Gisela García Correa
Cerca de ENCRyM, 14 de mayo de 2018.
Profesora adjunta del STRPC 1993-2000

¿Qué era restaurar una pintura de caballete?

Creo que en ese momento era una oportunidad de conocer cada vez más lo que yo había estudiado, estaba muy enamorada de la pintura de caballete y de la restauración también, y restaurar un cuadro, o sea llegar a otra nueva oportunidad, era una oportunidad de conocer más.

¿Te acuerdas de algo sobre teoría que estuviera relacionada con ello?

Pues obviamente los conceptos, que en clases del profesor Cama, o sea, creo que lo que más dejó huella [en mí] era la manera clara en la que Cama daba la teoría, la teoría con la práctica; eso lo disfrutaba mucho. De hecho, me estaba acordando anoche de Cama; a mí, me daban sus clases un sopor… tú sabes, hay las personas que son muy auditivas y otras que somos muy visuales; yo soy visual obviamente. Entonces para mí, eran para mí… de veras, yo me esforzaba por seguir el hilo e irremediablemente lo perdía, porque yo soy muy visual. Entonces en sus materias sacaba muy bajas calificaciones, porque no lograba entender para dónde iba. Y cuando empecé a dar clases y él llegaba y participaba, me llamaba mucho la atención cómo vinculaba la teoría con la práctica. Y ahí me empezó a gustar mucho, por eso más que de los conceptos, me acuerdo de eso.

¿Existía alguna diferencia entre restaurar obras de arte o patrimonio cultural?

Creo que sí había, ya había desde entonces esa distinción, sí clatro que sí. Sobre todo, obviamente Cama abrevaba de Brandi. Entonces si había una distinción, porque Brandi habla de obra de arte y Cama de patrimonio; entonces sí creo que él [Cama] sí tenía eso muy claro. Yo no me acuerdo mucho de las clases… porque las tengo en una nube, pero en el taller, creo que ya esa noción de que no todo es una obra de arte, sino que hay muchas cosas que son simplemente un patrimonio.



¿Aunque sea una pintura?

Si si si si.

¿Qué se restaura la materia o la imagen de una pintura de caballete? Define ambas

Pues yo creo que ambas cosas. La materia era la parte densa de la obra, que le da sentido a la imagen, o sea, ahora sí toda la materia, todo lo que se percibe con los sentidos, obviamente todo lo que puede pesar, lo puedes medir, lo puedes manipular...

¿Lo tangible?

Lo tangible, ándale, de la pintura de caballete.

La imagen obviamente es un mensaje, que no necesariamente está…, obviamente está anclado sobre la materia, pero es un mensaje que va más allá, que va a los sentidos y algo más que está más allá de los sentidos, que percibe el ser humano por lo estético.

¿Qué entiendes por instancia histórica de la obra de arte?

Yo creo que es la atención a los diferentes momentos que puede tener una obra, ¿no?

¿Se llamaba así, instancia histórica?

Ya no me acuerdo, yo creo que sí, sí. Yo creo que sí. Fíjate que casualmente, me acuerdo más de Liliana [Giorguli] como hacia esos puntos. Sobre todo, cuando te encuentras, no sé, un repinte, te preguntas en qué momento histórico se dio ese repente y por qué se dio; entonces yo sí creo que hay esos momentos históricos que merecen la atención en todo momento.

En el rebaje de barniz, ¿crees que tenía alguna vinculación esta instancia histórica?

Creo que no.

¿Se puede asociar esta perspectiva al criterio de denotación? ¿Se usaba como criterio para reintegrar?

Yo creo que ahí sí.

Me da la impresión de que la limpieza de limpieza de barniz atendía más a la estética. Creo que, si hay más conciencia de que lo estamos haciendo, lo estamos haciendo en algún momento, ¿no? Y creo que, si hay conciencia, bueno había conciencia en ese momento, que era consecuencia de nuestras decisiones. Pero creo que estaba muy marcado por un criterio estético.



Pero la reintegración dices que sí es más histórica, en tanto el criterio de denotación.

Sí, creo que es más claro, o sea un mensaje claro para el restaurador, que está trabajando con una técnica que está dejando una huella.

En la limpieza de barniz, aunque también, creo que no es tan claro el mensaje; ni para el espectador ni para el restaurador, creo que la cosa estética pesaba más.

La denotación es evidencia del paso del restaurador o es para el espectador

Pues yo creo que sí es una evidencia para el espectador, aunque no creo que todo el mundo entienda qué está viendo. Lo entendemos nosotros porque conocemos la técnica, porque sabemos perfectamente diferenciar una cosa de otra. El espectador no creo que siempre sepa lo que está viendo.

¿Qué entiendes por instancia estética de la obra de arte?

Atendía, al menos en ese momento por el taller, a que la obra pudiera ser apreciada, que te llevara, o sea, que fuera, que no te distrajeran, ni las intervenciones ni los deterioros. O sea que realmente tú miraras la obra en la armonía de la obra, o sea en lo que te está dando y no en la parte material que se daña o en los elementos que se agregan.

¿Sólo se atiende a la imagen?

Yo creo que todo, todo atiende a la imagen, o sea, una pérdida de plano también es un problema de imagen, finalmente. Y, o sea todos los pequeños detalles de la materia, finalmente tienen una repercusión en la imagen. Claro, o sea, un reentelado a la cera resina también está influyendo sobre la imagen.

¿Se puede asociar esta perspectiva al aplicar un rebaje de barniz?

Igual, o sea, es, creo que hay una fuerte preponderancia de poder apreciar los valores pictóricos, interferidos por la presencia de un barniz muy oscurecido, por ejemplo, ¿no? Yo, no sé, por ejemplo, si pienso en un cuadro del siglo XVIII con el barniz muy oscurecido, en realidad, yo siempre me quedo con la sensación de pensar, pues, cómo se habrá visto en su tiempo…No sabemos. Pero lo que sí sabemos es que hoy en día, no podemos apreciar esos valores pictóricos, porque está tan oscurecido [el barniz], ¿no? Entonces creo que ahí hay una valoración preponderantemente estética, de querer recuperar de alguna manera eso que no sabemos a ciencia cierta cómo era. Lo que… podemos mirar de una manera armoniosa, creo que es una idea un poco romántica, recuperar ese mensaje que tiene esa pieza o todos esos valores, como con cierta noción, como con una propuesta de cómo debió de haberse visto en su tiempo; más los que haya agregado el tiempo, eso sería.



¿En cuanto a la reintegración?

Igual, o sea, cuando tú tienes una laguna, que no te deja ver, es muy notorio cuando tú reintegras un cuadro cómo comienza a ayudar, en realidad empiezas a ver el cuadro, y no a ver los hoyos, los faltantes; entonces la reintegración si te va integrando.

¿Instancia como concepto quedaba claro?

Pues es un terreno pantanoso, porque justamente tiene que ver con la comunicación: le quedaba clara a quién. Yo creo que los profesores teníamos diferentes grados de comprensión de lo que era la instancia: Liliana [Giorguli] mucho más, a lo mejor nosotros que estábamos de adjuntos no tanto, pero más o menos y a los alumnos: ve tú a saber, seguro no.

¿Qué entiendes por unidad? ¿Cómo se reconoce?

Creo que, ¡qué buena pregunta! Tener todo el conocimiento disponible en un solo lugar, creo que eso sería la unidad. Tener la mayor cantidad de elementos disponibles en un potencial continuo, yo creo que es eso.

¿Está dentro de la obra?

Bueno no necesariamente, porque puedes también, obviamente, puede tener una repercusión social y es parte de su unidad. No nada más es el objeto, son las circunstancias que rodean al objeto, los poseedores, un montón de cosas que van más allá de la obra.

¿Es un concepto de unidad que se emplea para tomar decisiones al restaurar una pintura?

Si claro que sí. El plan es que se tomaron [las obras] porque también estaban atendiendo a cómo venían las obras, a cómo las veía el poseedor, el usuario, los deseos, también eran considerados. Claro que sí.

Para ti ¿qué es el contexto de una pintura a restaurar?



Todas las cosas que no están dentro [de la obra], un contexto social, por ejemplo, un contexto a lo mejor religioso, por ejemplo. Se trataba de atender a esta parte de dónde viene el cuadro, de dónde salió.

No es solo el físico

No, no, con la parte social.

¿La unidad potencial es un concepto que se emplea para tomar decisiones al restaurar una pintura? ¿En qué tratamientos se alude a este concepto?

Ahí, por ejemplo, un cuadro tiene un aspecto material tiene una posibilidad de cambio, y esa es una potencialidad, o sea, la contiene. Y esa es la unidad potencial. Esa posibilidad de ir a otro lado, en muchos sentidos obviamente materiales, obviamente estéticos, pero también sociales, o sea, de contexto, también afecta un contexto.

¿Se usaba? ¿En qué tratamientos se alude a este concepto?

Sí claro. Pues yo creo que, en todos los procesos, cada proceso tiene un potencial, por ejemplo: en una consolidación el simple hecho de que se te desmoronando, que tenga

pulverulencia, que tenga escamas y que tú lo puedas fijar, ya estas desarrollando la unidad potencial, empezando por la materia y obviamente pegándole a todo lo demás.

El tiempo es un concepto que pueda asociarse a algo material o a algo que tiene que ver con los significados de la pintura ¿Consideras que es importante reconocer ese paso del tiempo en la pintura para tomar decisiones?

El tiempo como noción. El devenir histórico está relacionado con el tiempo; el potencial también, uno para atrás y otro para adelante. Y otro, creo que sí hay un..., al menos para mí era muy claro, que, en el momento de intervenir, había conciencia de que era un momento histórico particular y un momento en el que tú tomas una decisión y que a lo mejor dentro de 100 años es perfectamente criticable, porque no es algo estático es un continuo. Entonces el tiempo, en el sentido en el que lo quieres ver, siempre está presente, por su puesto.

¿Se relaciona con algunos procesos?

Nunca me lo había preguntado, no sé. Pues obviamente cuando estás haciendo toda una contextualización histórica, o sea, el asunto del tiempo siempre está presente, creo que no de una manera clara; no muy tacita más bien implícita. Estás pensando en tu intervención, finalmente sí estás pensando a futuro, en ese potencial.



¿Y en ese potencial en el rebaje de barniz?

También, por su puesto, te estás llevando años y años de oxidación.

¿Qué implica intervenir bajo el criterio de mínima intervención?

Creo que atender las necesidades de una obra con lo mínimo. O sea, no, no llevarla a cosas que no necesitaba o que podías evitar. Mientras menos se toque algo y se pueda conservar, digamos, no es una palabra muy apropiada, pero como en un estado más puro; porque menos, es más, creo que atendía eso.

¿Se aplicaba?

Yo creo que no, no. Creo que es algo muy patinoso, porque un reentelado a la cera resina no necesariamente es la mínima intervención y creo que también no hay que olvidar que también estaba, en las escuelas, estaban metidas en esta cuestión de la academia, de

transmitir. Y pues sí, ciertamente te buscas lo más fregado, para poder hacer una intervención. Y en ese sentido pues de mínimo no hay lo mínimo, tienen lo máximo.

Pero creo que también es algo que pesa, aunque no de una manera muy perceptible en esos tiempos, como que había mucha preocupación de eso. Y a lo mejor un poco menos de conciencia, de que a lo mejor también que tuviera intervenciones más mínimas, también era algo prudente, como que habla de la prudencia.

¿En qué procesos de intervención se aplica? ¿Había algunos en particular?

No yo creo que, en todos, sí. Me estaba acordando, por ejemplo, en una consolidación, pues no hay, aunque tú pienses en la mínima intervención, le estás metiendo algo ahí que no puedes sacar y ahí se queda.

Desde tu experiencia ¿has usado el lineamiento de respeto al original? ¿En qué procesos de intervención se aplica? ¿Para qué sirve?

Creo que sí, implica atender a lo que tu percepción considera algo real; en el momento en que empieza a entrar la imaginación, ya no estás respetando el original, para nada. Y sí muy particular de una persona, cuyo nombre no te voy a decir, aunque me torturas, estábamos restaurando un cuadro, ambas, y entonces…. de repente volteo y veo una serie de grecas como medio precolombina y dije ¡ah Chihuahua! Y esto de dónde salió; donde había unas cuantas lagunitas, había de repente salido unas grecas exotiquísimas. Y yo no daba crédito que estuviera haciendo eso, porque no había un respeto, ni siquiera remotamente entendido. Creo que esa frontera te digo, yo parto mucho de la percepción de cada quien, a mí me queda clara, pero no a todo el mundo.



¿Todo el tiempo la restauración de una pintura requiere una percepción?

Sí por supuesto que sí. Es muy importante. No todos en la misma noción, ni siquiera de lo que es una pintura; o sea, todos tenemos una idea. Hay un concepto bien lindo que se llama… territorio, que dice… que está de poca madre, porque el territorio es lo que tú construyes en tu cabeza en relación al territorio y todos tenemos cosas totalmente distintas, absolutamente todos. Y ahora creo mucho que las percepciones de cada quien podían ser distintas y no nos dábamos cuenta. Porque cada quien estaba viendo, como docente su mundo desde su mapa, y pensaba que todos lo miraban igual. Yo ahora me doy cuenta que

a lo mejor hubo algunos alumnos, que ni siquiera se enteraron de lo que estábamos hablando.

Eso va a pasar siempre

Por su puesto, Y afinar las percepciones y entender como el mecanismo para que la transmisión del mensaje llegue con mayor fuerza.

¿Qué es el original?

Obviamente empieza con la materia, que es lo más denso de todo este asunto que es la materia, que es palpable, medible, etcétera, o sea, es como lo más segurito. Pero además hay una serie de cuestiones que empiezan a entrar en un terreno más patinoso, como la importancia histórica, si no la sabes, inclusive el significado que tiene, también, hay muchos niveles.

¿Se acaba cuando el pintor termina?

No, claro que no; un cuadro sigue teniendo su originalidad aun con el paso del tiempo; o sea, sigue siendo él con sus transformaciones. Pero sigue siendo su original, no se acaba cuando el pintor lo termina.



Aun cuando tenga intervenciones, sigue siendo original

Por su puesto, sí.

¿Qué implica intervenir bajo el lineamiento de respeto al bien cultural? ¿En qué procesos de intervención se aplica? ¿Para qué sirve?

Respeto está implícito en todo momento. Creo que también es algo muy claro desde esos tiempos, que había, obviamente…. Creo que la palabra, si lo ponemos en referencia a, cómo... a lo que refiere una obra de arte, le da como que otro sentido; obviamente están mucho más valoradas, que otros, pero eso no le resta importancia y ahí hay un respeto, porque es importante alguien. En cuadros anónimos de escuela popular, pues por supuesto que también tiene su respeto, ¿no?

¿Qué se pone en juego al intervenir bajo el criterio de reversibilidad? ¿En qué procesos de intervención se aplican?

Es otro termino patinosito. Es revertir algo, que no todo se puede revertir. Si, tú puedes consolidar algo y a ver si lo reviertes ¿no? Entra en juego en una valoración, lo consolida y le pones algo no reversible, o respetas al máximo este original y el cuadro se pierde. Y creo que eso sí es claro, ¿no? Me acordaba justo de ese ejemplo de la consolidación, del fijado de escamas y cosas así, eso no es reversible, bueno, para qué lo queremos reversible. Pero sí, creo que sí había conciencia de eso.

¿Qué implica intervenir bajo el criterio de retratabilidad? ¿En qué procesos de intervención se aplican?

Yo creo que ese fue posterior. Ese no era en ese momento o muy incipientemente. Sí recuerdo esto, aunque no dicho como retratabilidad, en el sentido de cuando haces un reentelado a la cera resina, obvio que un retratamiento… Obviamente era muy obvio que este concepto, una retratabilidad en algo tratado con cera resina ya estaba complicado, porque ya no le podrías meter otros materiales; estaba implícito que no era un término muy usado. Y estaba asociado a todos los procesos.



¿Te acuerdas de algún cuadro, proyecto dentro del STRPC, que haya marcado cambios en el uso de la teoría de restauración?

¡Uy! Sí, me estaba acordando el otro día de un cuadro que estaban muy repintado, groseramente repintado; y era un cuadro que tenía parecía chino: chí- no, chí- no, laguna-original, laguna-original, todo él. Entonces obviamente las radiografías, y toda una serie de información, terminaron por revelar lo que estaba pasando y por qué estaba así de intervenido. Y pues obviamente fue toda una discusión, si se eliminaba la capa de arriba o no.

Y por supuesto quién cómo no voy a recordar el caso maravilloso de Santuario [Mapethé] de la Virgen del Carmen; ¡wow! Un trabajo maravilloso en ese sentido, porque obviamente es distinto al trabajo que viene haciendo hasta ese momento. Y creo que ese momento fue importante, porque te das cuenta que hay cuadros verdaderamente te llevan al límite de esta toma de decisiones. Tienes que considerar otras cosas que empiezan a tomar una dimensión mucho más importante, que a lo mejor tú en otro planteamiento no lo hubiera ni siquiera sospechado, y está bien.

¿Qué se trastocó?

La mínima intervención, por su puesto, si quieres mínima intervención: La Virgen del Carmen. El respeto a la original se revolcó en el suelo. Y obviamente el peso del contexto, también es algo que tuvo mucho peso. O sea, todo, es que la instancia histórica también ahí jugó un papel importante. El potencial…este juego de un retablo, no retablo, de un cuadro de devoción, en donde el fiel juega un papel muy importante, porque ahí se establecía el plano divino, el plano del espectador y el de las Ánimas del purgatorio. Cuando tú te pones en frente al cuadro y rezando, estás sacando Ánimas del purgatorio; y eso para la comunidad era algo muy importante y entonces si no está la Virgen del Carmen, entonces cómo va a funcionar aquello.

Claro, se rompe todo

Entonces ese fue un caso padrísimo. Yo creo que muchas cosas, al menos para mí, no había vivido, y daba muchas cosas interesantes.

Y otro caso también otro caso interesante fue el del teatro de Santa Ana, de la mano de Cama, en el sentido de… por ejemplo, me acuerdo, a ver si no me pega… que me acuerdo que se había reentelado un cielo raso, un año anterior, pero no se fijaron y lo reentelaron chueco, estaba torcidito, pegado a la tela, pero no llevaba… no casaba, digamos, con nada. ¡Deja el hilo! No casaba con el techo, porque lo habían reentelado medio torcidito. Entonces no entraba, no había manera de ponerlo en un bastidor. Yo me acuerdo de él que me decía ¡jálele!, y yo ¨no profesor se va a romper´. ¡Jálele! Y así, de veras, salían las escamas volando, literalmente volando por el espacio. ´ ¡Pero profe se está cayendo! ¨ ´Me vale madre, y le jala¨ Y se rompió horrible y lo tuvimos que arreglar finalmente. Entonces no te puedes poner quisquilloso al menos en esa dimensión, de un cielo raso es un objeto tan grande y no lo puedes dejar en el piso, porque no te quedó; entonces todo tomaba dimensiones como más allá. Y entonces obviamente pues iba en contra de lo cuidadoso que tiene que ser nuestro trabajo y aquello se volvió una masacre; pero no había de otra. Y quedó bien… obviamente que tuvimos la capacidad de recuperar el daño que habíamos hecho, que finalmente repercutía en que aquello funcionara.



La teoría en la práctica se adquiere ¿cómo?

Yo creo que la teoría es un conjunto de conocimiento, que obviamente viene de la observación: alguien observó y se puso hacer teoría. Pero la teoría no es sencilla,

obviamente es el eje que te permite tener un trabajo más crítico. Y entonces tú vas aplicando la teoría como una guía, finalmente, es algo muy importante que va rigiendo tu trabajo.  Hay momentos en los que la realidad te supera y ¡qué bueno¡, porque eso es justamente lo que le permite evolucionar, si no hubiera un revolcón, pues la teoría se quedaría ahí, por los siglos de los siglos, amén. Ya somos bien chidos, ya no habría nada más adelante. Entonces los conceptos van evolucionando, en la medida en que pueden aplicarse en la práctica. Obviamente son muy importantes.

¿Algunos autores que se usaban?

Obviamente en aquel entonces, hace muchos años, obviamente cuando yo estudié era Viollet le Duc, era Brandi, eran los de esa época. Obviamente con el tiempo parecieron otros teóricos: Muñoz Viñas, Yo soy muy mala para recordar nombres, pero sí en ese tiempo creo que había mucho de Brandi, al menos en mi formación y en el tiempo en el que estuve en mi taller. De hecho, Rebeca Alcántara empezó a hacer cosas por ahí, Mauricio, ahora en la ECRO Mirta. Creo que sí hay personas en otros lados también, que le han seguido. Que, para mi gusto, al menos en aquel entonces, al menos lo que yo conocía, pues era poco. A mí lo que me sirvió mucho fue escuchar a Cama, en el taller.



θθθθ

Liliana Giorguli

CNCPC 16 de mayo de 2018

Titular del STRPC

¿Cuándo inicias como docente en el taller?

Entré al STRPC a finales de 1983. Finales de 1983 como adjunta de Javier Padilla. No inicié en el semestre… semestre, me he de haber integrado en octubre o noviembre.

¿y sales?

En el 2006, yo inicié en la dirección de la escuela en enero de 2007.

Pues creo que fue una evolución. Exactamente qué era para mí restaurar una pintura de caballete. Digo ni creo, o sea, fue un proceso de cambio, si lo pudiera decir así, de evolución o de modificación en todo, tanto técnicos como en conceptos; el haber sido docente de caballete. Ahora que me regresas a pensar cuando empecé a dar clases; empecé a dar clase en principio yo era una recién egresada de la escuela, cuando entré a dar clases con Javier Padilla. Mi conocimiento ya no teórico sino técnico, mi experiencia, eran realmente reducidos.

Por tanto, haberme integrado como docente, sí fue un proceso de aprendizaje para mí, en mayor [grado], en lo que eran las técnicas de intervención en caballete. Esa es una fase inicial que en reflexión de cómo me desempeñé, pero, pues sí en caballete fui de ser el profesor, y además inicié cuando ya estaba iniciado el semestre, y sólo me inicié en la guía y conducción de los procesos. Y en este aspecto mi actividad, por así decir, fue más dirigida a qué tenía que hacerse, cómo tenía que hacerse, en términos prácticos de la pintura de caballete.



En el sentido personal eso fue de una, creo que como… yo lo valoré así, creo que lo hemos valorado así, el poder trabajar en la escuela te ampliaba la experiencia y la capacidad de conocimiento, pues tenías un grupo de 20 alumnos en promedio; en ese momento, y durante muchos años, prácticamente cada alumno tenía una pieza, así que potenciabas el conocimiento de las obras y la experiencia de lo que se hacía en las obras, lo menos, ¿no? Si no es que se intervenían un poco más, o sea, aumentaba el número por las prácticas. Pero sí, la primera parte fue un proceso de aprendizaje técnico.

Javier Padilla es una persona, y lo era en ese momento, con una experiencia muy sólida, con una buena cantidad de conocimiento teórico, creo que muy firme. El conocimiento teórico, y yo así lo viví incluso como alumna, si te digo que cuando yo empecé de recién egresada, en sí en el programa de estudios no había materias, como tal, con formalidad no había materias de teoría de restauración. Me acuerdo, que una vez nos hicieron tomar seminarios, en las tardes, sobre teoría de restauración que lo dictó el propio Chanfón [Arq. Carlos Chanfón Olmos] que era director de la escuela y del Departamento de Restauración.

Pero no había así en estricto sentido, no había una materia o una línea de teoría. Sin embargo, eso no significa que no hubiera teoría y creo que, durante varios años, en mi ejercicio docente fue lo mismo. O sea, el respeto a la original, la valoración de las características tecnológicas, de la intervención necesaria a las piezas, siempre existían no de forma conducida por un programa específico, pero sí permeado por nosotros tanto en la formación, como en la parte en la que me inicié como docente. Sí existía, no recuerdo y tampoco quiero negar, a lo mejor por parte de Javier Padilla, a lo mejor inducciones específicas de principios y criterios de intervención, si en esa parte de teoría de la restauración, porque era también quizás la parte de la aplicación más real.

No había una teoría de restauración sino hasta muchos años después, en términos de la reflexión de las teorías o de los conceptos, como una forma de abordar al patrimonio cultural, desde distintas ideologías o miradas, o lo que fuera.

En términos prácticos los límites, los criterios y las formas de inducción estaban desde entonces. Los criterios de la intervención necesaria o menor intervención o del respeto en términos de su tecnología, en términos de sus historicidades. El uso, me voy a otro tipo de enunciados, de la compatibilidad de materiales, que no generan problemáticas a la materia de la obra; todo este tipo de principios aplicados en la pintura era lo que lo que se establecía como conceptos. Y yo puedo decir que quizá esto en mi quehacer como docente, de más o menos dos años o tres años, para 1986-87 que la escuela, a través de la dirección con Jaime Cama, Roberto Ramírez y el señor [Sergio] Montero empiezan un replanteamiento de contenidos y de formas didácticas o pedagógicas de impartir la conservación, hacia la formación de los seminarios taller, fue cuando empezamos a ver los componentes, que siempre habían estado integrados, pero quizá no con la contundencia, y a hacerlos explícitos.



Entonces en 1986- 1987 en la transformación del programa camina hacia la formación del taller, en ese momento además en términos de ruptura Javier Padilla se separa del taller, y me quedo con él, con la titularidad. Y entonces es cuando empezamos a construir bajo la conducción del señor [Sergio] Montero el seminario taller. Que, en ese momento, la parte más…. iniciamos la parte química con Javier Vázquez y yo, pues… y Titina [Cristina Noguera] y seguramente Roberto Pliego, empezamos a construir los temarios, con obviamente los contenidos técnicos de la conservación, los contenidos transversales en términos de ciencia, algo de biología, pero realmente poco en ese primer

momento; e incipientemente la historia, digamos de las ciencias humanas con Guadalupe de la Torre.

Entonces entre 1988 y 1989 se da más la construcción de ese modelo de seminario taller, donde empezamos, en términos de los contenidos, a hacer más explícito, pero un poco más explícito, los conceptos teóricos en términos de su aplicación. Entonces los marcos, que establecían pues, hasta dónde y cómo y a qué nivel: sí, la denotación de la intervención, la compatibilidad de materiales, el respeto a las técnicas, la documentación que tendría que generarse. Sí creo, es muy probable, hay una ruptura. Estoy tratando de suponer en informes, antes hasta 1989, yo creo que todo lo que encuentres de documentación alrededor de la intervención de caballete, supongo que de los otros también, pero me consta de la pintura de caballete, son fichas técnicas. O sea, los documentos diagnósticos de materiales, de técnicas de factura y de deterioros, y por tanto el listado consecuente de la intervención y los métodos y mecanismos. Que independientemente de que ese documento, pues mínimo o básico, básico en dos sentidos, básico por lo poco amplio de la información o reducida a lo mínimo, de todas maneras, creo que tiene una lectura de qué era lo que se ponderaba. Que, en el acercamiento como una historia clínica, justo lo que hicieras fuera identificar al objeto, desde su materialidad, su tecnología, las afectaciones, aunque no estuvieran tan identificadas, sistemáticamente quizás como luego se fue estableciendo mucho más claro; a eso es a lo que me refiero. Las historias clínicas, por así decir, son una aplicación metodológica del acercamiento en principios de reconocimiento de los valores, de valorar para poder intervenir.



Creo, sin querer forzar las cosas, que la Carta de Venecia al establecer tales y cuáles valores pues finalmente, a través de la propia historia clínica, no muy elaborada, no muy reflexionada, era poner en práctica la información con la que tenías que analizar para poder intervenir. Y que, en ese aspecto, si regreso ya…desde antes, sí desde que yo me integro a caballete, con el señor Cama en la dirección de la escuela, el profesor Cama sí introdujo, entonces, de manera formal dentro de los programas, materias de teoría de restauración. Entonces no estaba integrada ni en el seminario, antes de 1990, la teoría de restauración: sin embargo, a lo mejor en una comparación de esa circunstancia, de cómo me formé y viví y cómo inicio, al fin y al cabo, las modificaciones, no sólo en mi persona y en el programa, sino también en la transformación de la escuela, en la introducción formal de un campo de conocimiento, que era teoría de restauración, dictada a lo largo de la carrera, y que permeaba, definitivamente permeaba.

De esos momentos, me refiero por ejemplo a Eugenia Militello, por su puesto, que hace que baje de la temática para hacer una tesis, contemplaba aspectos, que a la mejor no todas las tesis habían abordado; obviamente que es parte de la personalidad y de la tesista, pero también que se había integrado al programa la teoría de restauración… estaba ahí.

Luego ya hacia 1990, esa década, no más siguiendo el orden natural, es una década en la que la teoría de restauración empieza un poco a sistematizarse; no creo que lo hayamos logrado en términos muy precisos y muy conscientes, en términos de reflexión, como un apartado específico de teoría. Pues no sé hasta…quizá revisando los documentos y los informes lo podrás ve... Quizá hasta los 2000, pero, aunque no esté explícito como un campo, sí creo que tampoco estaba ajeno. ¿Sí? Hubo una forma en la práctica, de inducir, a cuál era, insisto, el ámbito de… en el que, en el que como restaurador tenías que establecer tu quehacer y de lo que tenías enfrente.

¿Existe alguna diferencia entre restaurar obras de arte o patrimonio cultural?



No, no, ahí sí creo que desde que fui alumna, yo entré en 1977 o 1978, en México se interviene patrimonio cultural. Independientemente de sus características y sus valores de excepcionalidad o de otra naturaleza, que se puedan suponer hacia la obra de arte. No había en realidad, hasta como postura institucional, el patrimonio cultural, y luego de la carta de México, había una postura ideológica o postura institucional en separación, a la mejor de las posturas europeas. Digo si me refiero a Brandi que dice que se intervienen las obras de arte, sin que fuera antagónica con las posturas brandianas, sí, el concepto hasta de obra, aquí no sólo consideramos la obra de arte como tal, sino al patrimonio cultural. Restauramos con el mismo acercamiento y con el mismo valor de respeto, de ser un elemento que transmite información y que requiere ser preservado en la memoria de lo que cabe como patrimonio cultural, en un sentido más ampliado. Ahí sí que no, no había, y no había incluso, insisto, prácticamente por postura tácita: en México se interviene patrimonio cultural.

¿Qué se restaura la materia o la imagen de una pintura de caballete? Define ambas

Si se abordaba, quizá incluso desde un sentido práctico, por reflexiones de… lo voy a tocar en ese punto, ante la inmensa tarea de conservar al patrimonio cultural hacia qué se debe aplicar la acción institucional; hacia conservar materia o llevar con amplias consecuencias

o acciones, la intervención. Porque eso significaba si únicamente conservas, dedicas un tiempo a estabilizar y asegurar la permanencia del objeto, sin tener que invertir tiempo, que puedes invertir entonces en ampliar tu campo de acción, en términos de un patrimonio cultural, requerido de asegurar. En esa parte en un sentido, la discusión de la acción institucional, que ahí sí creo que permeaba, en este aspecto, la acción institucional debe ir hacia abarcar y asegurar el mayor número de patrimonio cultural atendido, para preservarlo hacia generaciones futuras o a dedicarle tiempo para intervenir la imagen. Esto creo que permeaba, creo, que como una política y como una discusión en términos de política. No tanto en la escuela, en la escuela se dedicaban horas a la impartición del curso; y creo que lo que dirigía eso, era la intención de darle al alumno el conocimiento y las capacidades, tanto de la intervención de la materia, como de la imagen. Entendiendo, sí por supuesto, que la intervención en la imagen era restituir los valores de transmisión de información que puede tener o estar afectadas.

¿Entonces eso era la imagen los significados y valores que se transmiten?

Así es, sí, estaba pensando exclusivamente en pintura de caballete, a restablecer en términos de…, bueno, no, previo a pensarlo como reestablecer. La imagen, la capacidad de legibilidad que implicaba entonces limpiezas, no me refiero a mugre y suciedad que esa siempre la asumimos como un procedimiento de conservación, sino me refiero así más específico, al tratamiento y valoración de los barnices y luego por supuesto de las lagunas, sí tenía que ver con la restitución de los valores formales, iconográficos de las obras.



Entonces en un sentido del curso buscaba esa claridad de separar, espero que así haya sido, de conservas la materia para frenar deterioros…quizá, yo por eso siempre he vivido en que la conservación atiende la materia a fin de detener los deterioros o cuando menos de frenarlos, en términos de poder asegurar su permanencia. Y la restauración, en otro sentido, atiende la capacidad de la imagen del objeto.

Cambió en algún momento al impartir el curso, que conservar implica la estabilización de la materia y restaurar implica la imagen.

No. Creo que siempre fue así.

En qué momento se separan o a partir de qué.

Es una pregunta… ¿de dónde viene?

Pues, no sé, en qué momento se haya separado. Yo casi creo que desde que me formé, me formé en ese sentido, sin entender si había habido una separación por alguna razón. Había, sí, como te digo, a partir de que yo fui docente, un efecto de reflexión, regresó a la primera parte, en si la política, la responsabilidad en términos de la conservación es a lo grande, hacia dónde se dirigen las capacidades del Instituto. A llevar las piezas de una estabilización material, o a llevarlas a una cabalidad de procesos que podían no sólo estabilizar la pieza, sino llevarlas a una mayor legibilidad. Yo creo que también ahí hay, había, hay una lógica de adónde van las piezas, del destino de las piezas, que también permeaba. Y es: la pieza se regresa a una comunidad, entonces creo que en ese aspecto se entendía que la comunidad iba a requerir para un uso adecuado quizá o para una expectativa adecuada de la reintegración de su pieza, una imagen con mayor intervención, que pudiera ser valorada con mayor amplitud en sus cualidades; que no hubiera elementos que desvanecieran esa capacidad. Si la pieza iba para un museo, pues dependía del discurso. Si la pieza iba para la bodega de un museo, entonces quizá nos deteníamos, en los procesos de estabilización material.



Entonces en efecto, nunca lo había pensado, digo, como me lo estás preguntando, pero yo creo entonces, que los niveles de intervención estaban, más dirigidas hacia un efecto práctico de planeación de capacidades, en los que se tenía que intervenir. En esto creo que tanto literalmente en la reflexión, me regreso otra vez a los años de 1980, ahora sí que, con el centro Churubusco en lo que en ese momento era la Dirección de Restauración, había una generación importante de formas de organizar el quehacer: entre lo arqueológico y lo histórico. Y que veía, planteaba e intervenía sobre lo arqueológico, [que se] dirigía con mucha mayor [énfasis] hacia los tratamientos de estabilización material. Entonces en lo histórico, supongo, el uso y destino de las piezas más del ámbito de comunidades, se atendía más que las piezas, se entendía más y se actuaba más en el sentido de las obras tenían que ser intervenidas en procesos de restauración.

Entonces es ahí donde había una doble vía de pensamiento entre lo arqueológico y entre lo histórico. Si voy incluso a personas, voy hablar de encabezamientos, con todo lo que implica hablar estar hablando de una gente… Luciano Cedillo como profesor del taller de cerámica, como actor fundamental de prácticas de campo y de intervención arqueológica *in situ*, introducía importantísimamente esa reflexión en términos de conservación. Y en el otro sentido estaba lo histórico, y los docentes, el señor Cama, entre ellos importante, los docentes que estábamos en los talleres de lo histórico, no es que peleáramos, pero no

suponíamos que la intervención únicamente se tenía que quedar en niveles de conservación de la materia.

¿Qué entiendes por instancia histórica, se usaba?

Sí, si se usaba igual que historicidad. Era por un lado el elemento en términos de contextualizar a la pieza en un momento de creación y en su vida social; y esta parte sí creo que hubo un cambio, y vuelvo a ponerme, pues como ejemplo en lo que yo viví, como entender a la pieza sí como un momento de factura, con un período, con una descripción iconográfica en la que se producía, en la que estaba, y demás. La parte, otra vez natural, de esa forma de acercarte al objeto y entender de dónde venía y hacia dónde iba. Pero, específicamente a partir de 1985, digo en torno, en mi imaginario, pero má o menos, en ese momento con el cambio de contenidos y de planes de estudios, otra vez entonces, en ese aspecto, la investigación histórica quedaba atravesado justo por entender al objeto, como un elemento producto de una sociedad y de un uso, no sólo del momento de creación sino de su transcurrir en los distintos capítulos de su vida, hasta que llega aquí.

Y entonces en ese sentido, contextualizar en ese conocimiento y en cómo esas circunstancias nos entregaban una pieza, en las que la imagen, daban testimonio exactamente de, en términos de que cómo el del ser humano podía haber impactado, modificado, o también en términos de que en la materia cómo el envejecimiento de los propios materiales se iba transformando. Entonces entender esos cambios humanos y finalmente reflejaban que la pieza tenía todo un historial de vida, en ese sentido sí se usaba. Entonces ese factor de historicidad o de contexto histórico de la pieza, por supuesto se convertía, en la medida que te adentrabas en ese conocimiento, en un elemento de evaluación y a tener una toma de decisión.



En los seminarios talleres, hace rato me detuve, en caballete la interdisciplina de la línea de conocimiento de historia… Guadalupe de la Torre que se integra con mayor formalidad y también en un proceso de solidificación de prueba y error, a partir de 1990. Y creo, bueno lo tengo muy presente, esa transición de hacer historias clínicas a empezar hacer contenido mínimo de un informe, y qué pasó de ser historia clínica a un informito. Y la valoración histórica conducida por Guadalupe de la Torre indujo, bueno para mí fue como un cambio, porque el producto tiene una evidente modificación.

Me acuerdo de la generación de caballete de 1989, 90 o 91, y voy a situar a una persona con Paty Meehan; a ella la tengo presente en el contraste del producto, del

seminario taller además de la obra, en el informe: el decir, órale, Guadalupe de la Torre está solidificando en términos de cambio; no sé si se puede comparar con los informes de ahorita, pero sí de transformación en la integración de información que reflejaba… no sé si con total solidez, y con total reflexión, hacia los productos. Pero sí el marco teórico más depurado, pero no en lo general de que la época novohispana la gente…qué sé yo…, sino de la obra y de la capacidad de darle una secuencia a la propia obra, de cosas que impactan en la en la propia obra era.

Entonces esa parte, a mí literalmente como docente, me fue muy evidente en la integración como seminario-taller de la de los ámbitos disciplinares que se sumaban y que definitivamente, contextualmente sumaban al conocimiento de la pieza. Yo tuve historias del arte en mi programa; las historias del arte que no dejaban de decirte que tenías que entender a la pieza. Eran historias del arte como podías tomarlas en cualquier lugar, pero sí había… trataban desde la materia teórica que quedara muy claro, que esa información era útil para entender la pieza; esa era una línea común.

Voy a decirlo, a diferencia, las químicas que yo llevé o el… ejes de química, historia y de práctica, la química siempre estaba mucho más vinculada a los procesos del taller. Aunque no estuviera vinculada a que se pusieran de acuerdo el profesor y el químico en turno, que a mí me tocaron dos, Gloria Vera y Javier Vázquez, ellos [los químicos] entendían perfectamente y así nos lo transmitieron, que era una ciencia de conocimiento que no era ajena y que se aplicaba en entender la química de un comportamiento de un barniz, en hacer una estratigrafía, entender los comportamientos de permeabilidad, de solubilidad, en la práctica. Lo que en mí programa sí marcaba la diferencia eran las historias, eran un poco más ajenas, sólo por virtud de algún profesor. Las químicas no; biología no recuerdo haber tenido. En esa parte sí, en ochenta y tantos, que se establece con mayor formalidad en el seminario taller, entonces sí permea a los procesos de formación, en el ámbito de la inter disciplina digamos, que aplicaba también al producto final.



¿Cómo se usa en la restauración de una pintura? ¿En qué tratamientos se alude a este concepto? ¿al realizar un rebaje de barniz? ¿Se puede asociar esta perspectiva al criterio de denotación? ¿O era algo más implícito?

Si, si creo. No digo que hubiera una parte, entre comillas, mecánica de procedimientos. Pero me voy a referir al espacio de distintas capas pictóricas, sí por supuesto; que entender de dónde venían, si tenían un significado o no, que podíamos detectar en ella, el significado, sí por supuesto determinaba el nivel de intervención de la pieza.

¿Qué entiendes por instancia estética de la obra de arte?

Lo estético en términos de entender a la pieza en un sentido, en el análisis de sus valores formales: formales de composición, formales de manejo pictórico, quizás en eso en una primera etapa radicaba. O sea, lo estético era un mecanismo de acercamiento a la comprensión de la imagen que tenías.

Voy a recordarlo en términos de cómo, en un sentido, se aplicaba en términos de búsqueda de sección áurea, de detección de composición formal, de los valores cromáticos, que permeaba entonces entre la pieza como un producto de una época y eso podía estar también influyendo sus propias formas de composición. Bueno voy a hacer referencia, estaba pensando en Kramsky [artista plástico, profesor de artes plásticas en la ENCRyM], en Kramsky y en sus sucesores, bueno sí a los propios Lilia y Arturo León, pero en una parte inicial. En una parte inicial, sin que Kramsky estuviera involucrado en el taller, cómo finalmente los ejercicios de análisis formal de la pieza que Kramsky inducía, aplicados en el análisis, si no sistemático por completo, porque no a todos los alumnos se les pedí un análisis de composición completo, pero que sí estaba como en una parte comprendida eso y cómo se daba.



Ahora en término de evaluación estética de la obra, pues era a lo mejor contextualizarla a una posible autoría o temporalidad, en términos de los valores cromáticos, pues sí, de las imágenes que se estaban usando.

O sea, la elaboración estética estaba siempre inmersa en dos ámbitos, en la contextualización histórica y en la técnica de acercamiento hacia la composición, del manejo de su técnica pictórica.

En esta parte creo que un elemento que me pareció fundamental a mí, fue por ejemplo Gisela García en el taller. Gisela que debe verse integrado en 1995 fue un elemento que asentó, al menos desde su propia experiencia, conocimiento y capacidad, permeó esa parte; y que con ella sumamos esa parte de valoración, de composición y de detección de las formas de…pictóricas, las formas de reintegración con las que tenías que trabajar, con los niveles de intervención en términos del rebaje de barniz, ¿no? Creo que ahí, de Gisela, en quien es profesionalmente, con su sensibilidad y de conocimiento, fue un elemento muy importante que iba sumando, en términos de 1995 en adelante.

¿Ahí surge el concepto de la secuencia técnica pictórica?

Sí creo que ahí construimos, Gisela y yo, fuimos viendo cómo podríamos plantear la teoría, porque esa es una vía para, hasta en términos prácticos, hasta para entender cómo se puede reintegrar la pintura. No sólo para ello, ¿no? hasta para los sentidos de autor, y a que, sí te acuerdas, estoy pensando en imágenes de estos ejercicios y habría que ver cuándo entró, no lo tengo muy presente, pero cuando empezamos a trabajamos Tlacotes [Zacatecas. Serie de pinturas de José de Ibarra] ese fue parte de un ejercicio, que con esa colección de Ibarra estuvimos trabajando muy intensamente. En esa… cómo definir, cómo caracterizar a José de Ibarra con sus formas pictóricas; y entender, me acuerdo muy bien, ante las lagunas de las dos primeras obras, entender y aprovechar otros elementos comparativos del propio José de Ibarra, o de otra temporalidad, para saber cómo se manejaban los volúmenes. Bueno eso sí lo tengo clarísimo, los volúmenes de *La Purísima*, que tenía una pérdida muy importante, de que le faltaba trozo de cara, trozo de cuello; hasta dónde le hacíamos a una mujer gorda o no tan gorda, etcétera. Bueno fue parte de este ejercicio muy interesante de la intervención, tratando de entender las composiciones viendo las otras piezas de Ibarra, volúmenes…



Lo histórico y lo estético ¿Se pueden asociar al criterio de denotación?

Pues con ambas y con una postura de un marco de respeto al original. Hasta dónde estaba el original y hasta donde estaba lo que se agrega como restaurador. O sea, sí ese era el fundamento principal, y ahí sí [Paul] Philippot es muy claro, de distíngase cuál es la acción [de restauración] y cuál es el original, fue importante. Ahí en el taller de caballete los programas ¿los tienes?, las bibliografías de los programas, van dando cuenta de esta inserción de conceptos y de área de reflexión.

Simplemente las teorías de restauración cuando sistematizar en la bibliografía con los capítulos de [Paul] Philippot, capítulos de los [Laura y Paolo] Mora, que no eran nada más teóricamente, sino a la concepción, yo creo que nos va hablando de un espacio. Cuando de repente empezamos a meter una parte de Macarrón, e Ignacio González Varas y hay otra mujer española, que se me va ahorita, en el análisis historiográfico del devenir de la conservación, como finalmente una postura crítica, creo que eso ya fue más de los dos miles en el taller; y luego en la teoría. Pero sí entendiéndola, creo, y regresando a la intervención, más como una clarificación de la intervención, de hasta dónde es original y hasta dónde es la intervención del restaurador.

¿Qué entiendes por unidad? ¿Cómo se reconoce?

Debo decirte que, por unidad, pues finalmente al conjunto que tienen en sí la obra. Creo que fue algo que, por eso sí digo que la construcción de ser docente, por supuesto que a mí me cambio de entre el 83 y 93 y 2003. Por supuesto sí Liliana Giorguli como docente debo haber sido diferente en muchas cosas y debo haber sido similar en otras.

Pero qué era entender y tratar de buscar la unidad, que la obra estaba compuesta de todos sus componentes, tanto en materiales y hablamos de la imagen también, de incluir lo que íntegramente era. No sé si estás preguntando en términos de ¿unidad potencial, en el sentido de Brandi?

No, que, si había una unidad, si estaba asumida en la obra, o no se consideraba porque también puede ser así.

No te acabo de entender, voy a contestarte en términos de valorar a la obra como en el sentido de todo lo que es tecnología, como en su valor; y entendiendo que siempre estos aspectos me fueron más contrastantes, por ejemplo, debo decirte que hasta supongo que, en los noventas, casi por procedimiento, y sin mayor reflexión, los bastidores eran un elemento que se eliminaban. Que se identificaban, que sí entendíamos y describíamos, y eliminábamos sin mucho mayor reflexión sobre la importancia como unidad técnica o tecnológico propio que agregaba valores a la obra. Era un elemento auxiliar, que iría idealmente con los valores de tener y mantener tensa y firme a la obra, pero era desechable. Por eso te digo, no entiendo, el concepto de unidad, pero sí creo…



Me acuerdo que un alumno algún día me dijo, pero tan me impactó que lo tengo muy presente, aunque no me acuerdo su nombre, porque me impactó, me dijera, en el ochenta y tantos o 90. Me dijo ¿por qué a todos los cuadros les quieres quitar el bastidor Liliana? Y le dije porque tienes que aprender. Y me dijo y ¿sólo podemos reentelar?, yo dije: ¡claro porque ese es el programa! Y te juro que me permeó, porque de repente dije, ¡ay! de verás. Y lo tengo presentísimo, podría decir me lo dijo en caballete, en la mesa de reentelado, junto al taller de escultura. Que me dijo, si me dices que lo quite, pues lo voy a quitar, pero yo no lo hubiera quitado. Y le dije, pues por supuesto que quitas, te lo desbastas. ¿Sí? Porque el procedimiento es que tienes que aprender a hacerlo, en un entendido de que estábamos, estoy usando la obra como un medio, para que el alumno entienda su diversidad de posibilidad de intervención. Haciendo eso estoy despreciando la evaluación del bastidor, en relación a la integridad de la pieza y en el cual convendría ver otras

formas… me marcó absolutamente Yola. Pero me acuerdo perfecto de su reclamo, y un reclamo que, aunque, ahora sí que le dije que tenía que hacer lo que yo decía, te callas y lo desbastas, sí me marcó.

¿La unidad potencial es un concepto que se emplea para tomar decisiones al restaurar una pintura? ¿En qué tratamientos se alude a este concepto?

Ahí sí la utilizábamos, en el sentido, a ver, en términos de intervención de restauración, especial y específicamente en la reintegración cromática. Es entendamos cuáles son los tratamientos… en la obra que puede tener lagunas, hay capacidad de leer en lo que queda en la pieza de entender y lo que está ausente hoy en la pieza, es era la pregunta. Y en esa parte, pues sí otra vez, uno sí entender cómo el señor construye, o el pintor construye sus fondos, sus imágenes y cómo manejan los valores cromáticos, cómo está la composición de la pieza, qué es lo que se puede deducir de lo que ahí existe. Sí, y en ese mismo sentido y a lo mejor ya no tanto, sí como unidad potencial, en el sentido de qué tanto la propia pieza se comprende, aun de lo que hoy está ausente. Y entendiendo incluso que las piezas no eran actos aislados en sí mismos y únicos e irrepetibles que no tuviera ninguna conexión tampoco. Entendiendo que, si tenías una imagen de un Cristo de Chalma, al que le faltaran los florones, pes sabíamos que los cristos de Chalma llevan cuatro florones y que eran habitualmente eran de tal forma; que, aunque faltaran unos tres florones ahí, que había muchos otros cristos de Chalma, en el cual podías también recurrir para obtener información. Aunque no fuera así tanto ya la unidad potencial específica.



Y en esta parte no me acuerdo ya, a lo mejor tú te acuerdas, creo que fue desde el 1996-1997 que empezamos a incluir al señor Cama, pero no me acuerdo en qué año. [Contesto: yo creo que un poco antes, porque cuando yo entré en el 96, ya iba, no sé a lo mejor no muchos años antes]. No entonces yo creo que fue por esos años, se empezó a incluir el señor Cama, en estos ejercicios evaluatorios por etapas, con los alumnos, y en el cual sus observaciones [de Cama] sobre las partes o los momentos para la definición de la reintegración cromática, él siempre trabajaba también esa parte, de forma importante. La línea de haber incluido al docente de teoría, en el taller, haciendo reflexiones. Y lo que buscábamos era que el alumno, en un sentido, asentará más aquello que se veía en la clase en lo tangible, en cómo tenía que tratar, y de qué valores se podía asir la fundamentación de su intervención.

El tiempo es un concepto que pueda asociarse a algo material o a algo que tiene que ver con los significados de la pintura ¿Consideras que es importante reconocer ese paso del tiempo en la pintura para tomar decisiones?

¿El tiempo? El tiempo como historicidad sí, como otra cosa, no acabo de entenderte.

¿El tiempo como concepto se implicaba en algún proceso de intervención?

No te entiendo.

Tanto Brandi como Philippot manejan un concepto de tiempo no en aislado. [ALETRA SISMICA]

Es que quizá no permeaba, en sí, lo entiendo el tiempo en relación a la historicidad, sí.

Para ti ¿qué es el contexto de una pintura a restaurar?

Como contexto, entender obviamente tanto la ubicación física, regional, local, en el sentido geográfico, de sus características físicas, ambientales, de ubicación. En otro sentido se entiende al contexto, pues también en la situación social en el cual se inserta el objeto y que se une en términos de, o sea, que se articula, con el uso y función. El contexto en el que puede haber tenido una diversidad de… tiempos, ja, ja, ja; de tiempos en su transformación. Un contexto, en un momento, y la obra, transformaciones en relación con una sociedad o grupo que lo tenía.



¿Qué alcance o repercusión tiene ese contexto en la restauración de una pintura?

Sí tenía bueno quizás muchas, muchas. Obviamente en el sentido físico geográfico por supuesto, las condiciones a las que estuviera adecuada la obra o a las que se iba a adecuar la obra, sí por supuesto, eran tomadas de consideración, incluso hasta en su movilidad. Y me voy a referir a pintura sobre tabla, específicamente o mayoritariamente a pintura caballete, en términos de su movilidad o no movilidad. Y si ya estaban, por lo que fuera, ya estaban en las consideraciones tanto de tratamientos como de su reingreso hacia el espacio, en donde tuvieran que estar. Pero en situaciones… sí entender, si la obra va a un lugar muy húmedo o muy seco o muy caluroso, en las condiciones medioambientales a las que la obra tendría que estar estable, en relación a los tratamientos que le aplicarán o a los materiales que se le aplicaban. Esto en un sentido, físico.

En el sentido de contexto y de su ubicación, quizás más en términos de función, determinando hacia qué contexto regresa la obra o hacia qué contexto va la obra, llevándolo a eso, sí es museo, si es de comunidad, de qué tipo de uso tenía, en términos por supuesto, de las formas y los niveles de intervención. En algunas temporadas simplemente por, o bajo la lógica de tener obra en el sentido de material didáctico, trabajamos muchas veces obra de bodega. Y la obra de bodega, pues igual obviamente, determinar, a veces, hasta dónde llevábamos la intervención de la pieza.

¿Qué implica intervenir bajo el criterio de mínima intervención?

Sí, si se usaba. Era uno de los criterios de los discursos obviamente; y de los discursos usados y con los cuales se ha inducido hacia la intervención, como la mínima intervención. Y lo vuelvo a repetir, si jugo obviamente en términos de la mínima intervención, de lo que hicimos en el taller, el caso que te narré que puede haber sido extremo y que sí permea en mí, a veces definitiva usábamos la obra y seleccionábamos la obra, más hacia su utilidad didáctica para mostrar diferentes tipos de procesos. A lo mejor definitivamente, forzando a la obra, no a la estricta necesidad de intervención, sino, hacia, en términos didácticos. Y eso pudo haber sido, pudo haber provocado definitivamente un elemento de contradicción con los procesos: me dices que tengo que usar la mínima intervención y por qué a todo lo desbasto; me dices que tengo que usar la mínima intervención y por qué reentelamos, ¿sí?



Y sí hubo por supuesto momentos en donde prácticamente elegíamos también obra muy deteriorada, para tener el mayor potencial de trabajo. Y muchas de ellas las reentelamos y muchas de ellas las reentelamos a la cera resina. Y obviamente a lo mejor a veces no hubiera sido tan necesario reentelarlas a la cera resina. Entonces sí existía como tal el concepto, sin embargo, sí creo… y eso nos llevó incluso a modificar la selección de la obra, literalmente a obras con muy poca necesidad o que tuvieran una diversidad de posibilidad de reentelados. Y ahí sí fuimos diversificando.

Si me voy a los años 1980 y probablemente 92, 93, todas las pinturas, o el 99% de las pinturas que entraban al taller, las reentelábamos. Por un procedimiento no de…, porque seleccionábamos las obras para que tuvieran problemáticas, pero para que hubiera… si el reentelado a la cera era el máximo procedimiento de intervención, para que el alumno tuviera un conocimiento práctico. O sea, ahí, creo que, en cualquier evaluación de la obra intervenida en el taller, no podría dejar de lado la selección de la obra y los objetivos de uso, que sí admito absolutamente que a veces forzamos, no por estrictamente las necesidades de la obra, sino por las necesidades de formación. Y ahí lo pongo entre

comillas, si lo que en algunos momentos veíamos, con toda convicción, como la necesidad de formación, hoy lo pondría en duda si no forzamos en exceso.

¿Qué era el original?

El original siempre fue un concepto crítico, de interpretación, en una parte. En lo general como obviamente la obra, momento de creación, más los agregados y transformaciones hasta el momento en el que te llega. Que ahí siempre hay una…. Siempre hubo un espacio nebuloso de… entre el original, cuando hablábamos de cosas del siglo XX, estábamos tan recientes y cercanas que casi no tenían una evaluación crítica, tan clara, como tener intervenciones del siglo XIX hacia atrás. Y lo digo, porque finalmente la obra que entraba al taller como proceso de selección, y como naturalmente tenía el Instituto [INAH], pues era obra…. que nosotros seleccionamos y teníamos obra fundamentalmente novohispana, entonces en la obra nos quedaban clarísimos, cuando teníamos cosas contemporáneas, llamárase cercanitas en la siguiente centuria, pero cuando llegábamos al XX [siglo]: hay que quitar los repintes, ¿sí? Se quitan.

Y a eso me refiero, de repente tenemos esa parte, de esos factores, eran sí creo, presentes con cierta nebulosidad, sobre todo lo reciente. Si lo más reciente, si tenía ese elemento: si tenías un parche de hacía ocho días, ni dudabas que era irrelevante.



¿Alguna vez empleaste, intervenir bajo el lineamiento de respeto al bien cultural?

No, no creo.

¿Qué se pone en juego al intervenir bajo el criterio de reversibilidad? ¿En qué procesos de intervención se aplican?

De reversibilidad es que el material que integraras a la obra pudiera ser removido de ella, sin poner en riesgo la propia materialidad del original.

¿Qué implica intervenir bajo el criterio de retratabilidad? ¿En qué procesos de intervención se aplican?

La retratabilidad en el sentido de que, la retratabilidad como un concepto, en el sentido de que lo que le hicieras o le aplicaras no impidiera nuevos tratamientos. La retratabilidad, y a veces incluso obviamente unido a reversibilidad, con un valor, otra vez, valoración de entender que, que hay que asumir decisiones que no siempre, a ser puristas en el sentido de lo retratable o a lo reversibles. Y me quiero referir a elementos como: una consolidación, de lo que sea; aunque la cola sea tan soluble como lo ha demostrado ser, aunque tenga

una buena cantidad de años, que tú la puedas eliminar o extraer una vez permeada, y, es más, puede que sea que hasta los sintéticos sean más reversibles a veces, que los puedas extraer y siempre quedará en qué tanto los puedes remover, y qué tanto los debes realmente retirar. Entendiendo que la valoración de la reversibilidad y de la retratabilidad admiten, en términos de una toma de decisión. Consolidar estratos pictóricos, si no consolido con algo que sea efectivo, entonces no estoy consolidando. Y luego como extraigo ese material, aunque sea impecablemente reversible, es otra cosa.

Entendiendo pues esa lógica, como de aplíquense, desde la más remota intervención, aplíquense materiales y métodos que sean eliminables o modificables, que cuando le metes cera resina a una pintura estás tomando una determinación; tanto como si le metes cera resino o si le metes cola y la consolidas, o si le metes klucel.

¿Recuerdas algún proyecto que haya cambiado la perspectiva teórica del taller? Bueno hace rato te narraba, cuando menos en términos de colección, que no por la colección, sino por la convergencia de sumatoria de elementos, de acciones en el taller, la serie de Tlacotes [Zacatecas], sí.



En proyectos que hayan modificado a lo mejor como efectos, pues Mapethé, no solo como taller de caballete, pero también como escuela, llevó a un espacio de convergencia; no solo como cada taller, sino de todas las áreas disciplinares de la escuela y de los distintos ámbitos de intervención, en pintura mural, en escultura, en retablos e incluso en instrumentos musicales. Como escuela nos llevó a un estudio colectivo y eso sí creo que fue… reprodujo que…- [yo: no se ha vuelto a hacer] Creo que no. Mapethé fue un sitio de ejercicio colectivo de formación muy importante, en el que en colectivo y en el que se intervino un sitio. En ese aspecto, digo, yo sé que también hubo pintura mural intervenida, papeles y documentos intervenidos de Mapethé o habiendo traído aquí al taller, a Churubusco, ¿no?

Pero en un punto, en ese sentido eso fue, pero qué proyectos propios del taller y seminario, fue El Salvador también, el teatro de Santa Ana fue un parte aguas, porque demostró que se podía estabilizar cuadros con reentelados no sintéticos. Que era una posibilidad más allá de la cera resina, que era lo que se hacía. Entonces, otra vez, el proyecto que intervenimos como taller y que era un proyecto propio del taller el Teatro de Santa Ana; sí marcó y a partir de ahí de esas prácticas en Santa Ana, en el taller se introdujo

otro tipo de reentelados en los 90´s, digo perdón, en los 1980-1990, los reentelados sintéticos siempre eran una práctica en el taller; eran casi siempre igual una práctica seleccionada en el taller. Y lo desechamos por las propias experiencias que tuvimos en el taller, en el que medimos que la reversibilidad no era del todo impecable y su reversibilidad casi nula. Entonces esto fue, así casi experimental en el taller, que no era experimental, porque no eran probetas, sino en la experiencia acumulativa de ello. Y si me refiero a la introducción de las gachas- colas harinas y luego la introducción de otro tipo de adhesivos los Bevas, que son de 1995 en que empezamos con otro tipo de sintéticos que pueden tener otras variantes.

Pero regresando a otros proyectos en ese sentido Mapethé fue, en un espacio de convergencia, y que cuando menos por la continuidad, pues el Santo Desierto [Tenancingo, Edo.Mex.] que hubo algunas cosillas temporales con escultura, pero mucho menos organizadas, y más bien eventuales. En el Santo Desierto, por ejemplo, muchos cuadros, que trabajamos allá como lo que trabajamos aquí, en la indispensable y utilidad y el uso de rayos X, de estudios de materiales, como una técnica, pues sí el Santo Desierto: por la multiplicidad de capas pictóricas que tenía pues fue definitivamente un espacio que siempre fue indispensable el estudio de materiales.



Sí, tuvimos algunos temples en tela, aquellos que, gracias a Dios, ustedes, el taller ya pudo sacar adelante: las pechinas de Veracruz, de La Gloria, que marcaron otras problemáticas de análisis de comportamientos; porque eran obra diferente a la más comunes que eran los óleos sobre tela. Y en los que teníamos otras cosas y la introducción de otros mecanismos de no tener que eliminar o más bien rescatar bastidores, reaprovechando que pudiéramos modificar la estructura del propio cuadro.

Cuadros que fueron problemáticos, marcando otras alternativas, igual, principios de 1990 metimos unas pinturas que eran pocas, como tres creo, de este autor contemporáneo… [yo: ¿Béjar?]. Sí, Feliciano Béjar, que llevaron a desarrollar y ahí sí hay mucho, mucho, del profesor Cama y su sistema de redimensionamiento de piezas, eran no sólo pauta para trabajar en otras problemáticas, que luego fuimos viendo como alternativas y como muy útiles para corregir algunos efectos de deformación, que a lo mejor no estaban tan claramente previstos, no sé, de muchas piezas, de muchos puntos se podía sacar cosas.

Ya no es que me haya tocado tanto, a mí como docente, también fue algo que a mí me movió fue el proyecto Coixtlahuaca. Que construimos como durante tres años, desde 2003-2004, buscando intervenir con la pintura sobre tabla; que marcaba una diferencia; por un momento se pensó en trabajarlas allá; y yo creo que no nos las trajimos por más de un factor. Y que ahora veo como positivos, o sea, mover las piezas de su sitio en términos de estabilidad, siempre fue una duda; aunque en términos prácticos, sabíamos que acá tendríamos muchas mejores capacidades de intervención, bajo el espacio controlado del taller, y aunque ya no me tocó tan directamente. Y abrió una parte importante, si la reflexiono en ese sentido, a lo mejor para mí estaba en la duda de si íbamos a poder abordar todos los recursos de intervención, con la capacidad de ejecución allá, era lo que me hacía pensar que lo idóneo, de tener las radiografía cuando las necesitáramos, tener los estudios cuando los necesitáramos, los materiales, los análisis, las formas técnicas. Y duda era suponer si en campo íbamos a poder tener un grupo de personas que de manera permanente trabajaran. Era un cambio, no era nada más trabajar con alumnos y a lo mejor ni si quiera trabajarlo con alumnos, pero en vinculación con el taller de caballete y creo que eso también marco que la distancia sólo es relativa. Y que las capacidades de aplicación son… o sea, no solo es que en campo te vas y te aíslas de todos los otros recursos, no, es nada más un cambio de logística, sí, un cambio de algunas cosas pero que se pueden hacer.



θθθθ

Lizeth Mata Delgado

ENCRyM 1 de agosto, 2018.

Estudiante STRPC 2003-2004

¿Qué era restaurar una pintura de caballete?

Pues a mí me tocó cuando era el plan de un año y entonces justo uno de los planteamientos, si recuerdo bien, era como la parte de restauración se consideraba algo más como la parte tangible de cambiar bastidores, de manipular las telas. O sea, generalmente, si no mal no

estoy, en mi generación, sí hubo como dos o tres reentelados, porque eran invasivos pero necesarios para las piezas.

El planteamiento justo de restaurar era manipular esa parte de la materia para recuperar la imagen Y de alguna u otra manera, la parte de teoría estaba enfocada a esta cuestión, del respeto al original. Creo que llevábamos una clase de teoría, no me acuerdo del plan, pero sí discutíamos sobre todo Brandi, se me fue el otro, con u, ahorita me acuerdo. Brandi, Philippot y había otra persona, creo que sí era Baldini; es que me acuerdo que había unos textos como muy específicos. El semestre se dividía en dos: estructura y luego la imagen.

En mi caso me tocó un San Buenaventura que era del Museo de Santa Mónica en Puebla y justo hicimos un reentelado a la cera resina; entonces esa era la parte de discusión, de qué perdíamos y qué ganábamos si hacíamos el reentelado. Algo que me pareció interesante, que no sé si el taller lo siga haciendo, es que uno como estudiante hacia tus propuestas y las discutía con los profesores y los compañeros, para poner en la mesa los alcances, las ventajas y desventajas de los procedimientos.



En realidad, en restauración, en términos como de imagen, me tocó hacer poca reintegración, porque nos concentramos en el reentelado; hasta el segundo semestre, me tocó reintegrar unos cuadros que no me acuerdo de dónde venían, pero eran cosas muy puntuales. Todo se enfocaba a esa parte.

Existía alguna diferencia entre restauraban ¿obras de arte o patrimonio cultural?

No tan tangiblemente no. Yo me acuerdo que hasta que empecé mi vida laboral profesional nunca hablábamos de arte, e incluso cuando habló ahora en el taller de arte, cómo te revienta en la cara, no, no, eso como que ya es como otra categoría, no puedo decir que estaba prohibida la palabra arte, pero es otra categoría. Y entonces se plantea como otra perspectiva, esto es patrimonio cultural y nunca hablamos de arte, sólo cuando hablamos de arte cuando veíamos a Brandi. Pero no que nosotros lo ocupáramos, como parte de nuestro ejercicio.

¿Qué se restaura, la materia o la imagen?

Principalmente la materia, por ejemplo, la cuestión de los bastidores a veces era una cuestión de reflexión importante. Hasta dónde era parte de la historia de la técnica de la

factura y hasta dónde se podía sustituir el bastidor, perdiendo esa parte de historia de la pieza. A veces, sí me acuerdo, que estaba tan dañado el batidor, que no había manera de recuperarlo. Pero sí me acuerdo que se enfocaba en la parte de materia. La imagen no digo que no fuera importante, pero nos tocó un poco.

¿Qué es la materia y qué imagen?

A ver, si mal no estoy, creo que, la parte, justo, de materia, era la parte tangible de la obra, bastidor, las telas, las capas pictóricas. Y la parte de la imagen era lo que representaba la capa pictórica. E inclusive en la parte de imagen se discutía lo de los barnices; si había que eliminar un barniz, hasta qué nivel. Me acuerdo mucho de una lectura que a mí me marcó para la limpieza, de un Greco. Y cuando yo lo vi en vivo en el Prado, me impactó mucho, porque era mi referente de discusión, de como un extremo de limpieza, que ya cuando lo vi en vivo no me pareció tan extremo. Pero en la lectura y en el ajo de la discusión, sí cuando lo leí me pareció complicado.

¿Qué entendías por instancia histórica?



Lo que yo me acuerdo que era la instancia histórica, era como la vida de lo que le ha sucedido a la pintura, como el trayecto del cuadro. Dónde estuvo: en su creación, en las exposiciones que estuvo; no me acuerdo quién nos daba la parte de historia Ana, Ana [Garduño] creo que era, e hicimos un acceso a archivos de monumentos y encontramos algunas fotografías. Estaba enfocado al trayecto del cuadro, y casi no nos centrábamos en la historia reciente, si se exhibe en un museo, pero nos enfocamos más en el pasado.

¿Te quedaba claro que era la instancia?

No tanto, no, creo que era una certeza, y lo digo como cuando era joven, si era como ese momento, como su etapa histórica. Como que su instancia histórica o como su instancia estética son como rubros o características de la pieza o del cuadro que estuvieras trabajando.

¿Cómo instancia, momento o etapa histórica, crees que se usaba?

Es interesante porque creo que no se utilizaba tanto como debería haber sido. A ver se hacía toda la investigación, veíamos el cuadro, las referencias históricas, pero cuando tomamos la decisión… sabíamos que estaba ahí, pero no era medular para tomar la decisión. Y creo que eso, fue algo que nos hizo falta hacer el click, para juntar esas dos

bolsitas de información. Porque, por ejemplo, esta pieza estaba en un museo y no había mucho punto de discusión, porque todo estaba en el mismo contexto, creo que eso también influía. Y quizá eso era lo que se discutía, porque si hubiera sido de comunidad la parte histórica hubiera tenido más peso. Pero no fue tangible. Pero no alcanzábamos a hacer ese vínculo tan tangible.

Y ¿estaba asociada a algún tratamiento en particular?

No que yo me acuerde, en el San Buenaventura si se hablaba del bastidor y tenía una pérdida de información en una cartela, en la parte de abajo, y la información no era legible. De hecho, José Alberto me ayudó a entender la palabra que le faltaba y la duda era si se reponía o no, y hasta qué punto. No me acuerdo qué tanta pérdida había, pero sí me acuerdo de esa parte, de si tomábamos la decisión de recuperarla o no. En mi caso era lo que más influyó, no se perdió nada en la cartela, pero estaba relacionada con la zona del bastidor.

¿Podría haber estado relacionada con el rebaje de barniz?

Quizá en el rebaje de barniz y sí. Me acuerdo que cuando lo reentelamos y si rebajamos barniz de manera importante, al punto que recuperamos unas imágenes que no se vía, que eran angelitos y algo pequeño que no se veía. Y era un punto de recuperar parte de la historia de manufactura a partir de eliminar ese material, no ajeno, la transformación del material que ya no deja ver.



¿Crees que se relacionaba con la denotación?

Ese cuadro ya no se alcanzó a reintegrar por completo; se resanó usando la pasta roja de cera resina y creo que no reintegramos suficiente. Incluso la discusión histórica era hasta donde sabemos qué decía más la cartela y dónde ya no sabíamos. Pero se acabó el semestre. Y la discusión se centró en tratar de saber, si no sabemos no lo ponemos, para no falsear la historia.

¿Qué era la instancia estética?

Era más enfocada a la apariencia y creo que, ahora, con los años creo que ha cambiado la instancia estética. Nosotros lo que veíamos era como la imagen, qué también bien se ve o no se ve con el barniz, qué tanto podemos como eliminar. Estaba enfocada a la imagen, a

la estética, creo que no nos enfocamos tanto como en las pinceladas, ni a la capa pictórica, era más como la imagen en general.

¿Se relacionaba con algún tratamiento? ¿Se usaba?

En el rebaje de un barniz y en la reintegración.

¿Qué entendías por unidad? ¿Crees que se usaba?

Se usaba la unidad potencial, justo cuando, me acuerdo del ejemplo de una vasija sin el asa; sí se usaba, aunque no se explotaba tanto como se usa ahora. Pero era como la unidad era esta parte de lo tangible y lo intangible; era decir la parte material que le daba la estructura a San Buenaventura y como toda la unidad se trasladaba al contexto de un museo.

¿Crees que sí era un concepto que sí se tomaba en cuenta para tomar decisiones?

Se aludía. Pero. No sé, no recuerdo que fuera tan medular. Yo me acuerdo, en el caso de la pieza que me tocó, era justo la unidad potencial, qué tanto había que reponer del faltante de la cartela para recuperar esa unidad potencial, porque si no había una interrupción de la imagen. Si había algunos casos en donde se consideraba como un punto. No creo que haya sido tan considerada o tan concientizada como debería, pero en algunos momentos sí, si me acuerdo haberla usado.



¿Entonces cómo definirías a la unidad potencial?

La unidad potencial es el conjunto de instancias que conllevan desde el soporte, el textil, la capa pictórica, lo que representa y todo. Ese conjunto dentro de su contexto.

¿Crees que la unidad potencial se usaba para el proceso de reintegración?

Sí, me acuerdo que se usa, se veían otros cuadros. En donde no sabías que iba [en el faltante] que cuando no sabías que iba, metías fondos neutros para que sólo fuera una laguna, esa mancha. Pero se discutía más en cuánto a qué te interrumpía, la correcta lectura de imagen del cuadro.

¿Y la unidad?

Es más general.

El tiempo como concepto, a veces se asocia a lo material, pero también a los significados. ¿Consideras que es importante reconoce el paso del tiempo en una pintura de caballete?

Sí. Por ejemplo, el tiempo lo vemos más en la parte materializada. Pero el tiempo también estoy pensando, como cuánto tiempo pasó el tiempo en el cuadro desde que fue creado y llegó al museo; qué tiempo hubo, no como cambió el barniz o se modificó el bastidor, y a la distancia de cómo cambia ese tiempo. Por ejemplo, quizá muy fuera de contexto, pero estos museos que han tomado sus colecciones para hacer otros museos, ese tiempo de tránsito, siento que tendría que ser importante de considerarlo. Porque si no, de alguna manera vemos al objeto sin pensar en el tránsito de tiempo, el uso que está teniendo. Inclusive yo creo que empezamos a discutir algunas intervenciones que tenían las piezas que decíamos esas son históricas, y se queda, y ésta ya no, y eso me parecía muy subjetivo. Ahí está, y ¿no? No se discutía, pues no tanto si lo había hecho bien o no, sino había que ver quién lo hizo, qué tipo de restauración fue, si aplicó bien la teoría. No se veía antes, ni ahora.

¿No se discute, ni antes, ni ahora?

No. Creo que no nos lo cuestionábamos tanto y sí creo que es un punto importante.



¿Qué es el contexto?

Es ese lugar, como espacio temporal, donde se encuentra, desde que sale en esta visión romántica del taller del artista, hasta el espacio donde se ubica. El contexto también es un concepto un poco abstracto. El físico, es el que está en un museo, en la iglesia, pero también si está en un culto, o si está solo para ser visto. Y a su vez como se ve cómo se vincula un contexto más global, como si era del [siglo] XVIII, si era más prioritario el uso del retrato, si antes era importante y ahora ya no es una prioridad. Pero ya no es quizá una prioridad, es ese espacio temporal y físico.

¿Se usaba para tomar decisiones, tenía alguna repercusión?

Creo que sí y no, normalmente porque como era de un museo y porque se discutía qué tanto se podía hacer o qué tanto no, porque qué tanto el público podía reconocer si había un faltante o no, si se dejaba como ruina, porque es un objeto histórico. A diferencia de una iglesia que no se podía dejar faltantes porque se daba como muy por hecho; y yo no sé si no analizamos, no sólo en caballete sino en todos los talleres, qué tanto es como darle gusto a la gente, si está en una iglesia tiene que estar prístino, no tiene que tener faltantes, pero si está en museo es otra cosa, se periten más cosas… eso era lo común.

¿Usaste el criterio de mínima intervención?

Uy sí, pero nos decían mínima intervención necesaria; pero necesaria respecto a quién. Yo me acuerdo que el reentelado holandés te quita estas partes de análisis del cuadro, pero te da estas ventajas. Entonces si es la mínima intervención, necesaria. Entonces en realidad, yo me acuerdo que entonces puede ser mínimas, si en realidad puede ser mínima si fijamos las escamas, pero eran tantas, que no se podía, tenía que hacerse un trabajo más invasivo y se discutió muchas veces. Yo todavía la fecha, me sigue costando trabajo saber a qué se refiere la mínima intervención; si hay un parámetro de mínimo, de sólo sacudir o es mínimo si se puede reentelar. Creo que todavía no, o al menos en ese momento, no era claro. Pero se usaba como mínima intervención necesaria para el cuadro, de aquello que necesita.

¿En qué procesos se aplicó la mínima intervención?

Uno era en la parte de estabilidad material, o sea, si era un reentelado a la gacha o a la cera resina. Y era, cuál era el mínimo necesario. Y en la parte de reintegración. Creo que yo recuerdo que era donde se usaba, en el resane, no era un parámetro de discusión, en ese sentido si no y el barniz final tampoco. Pero en la reintegración sí.



Ya no lo usas aquí, ¿no? [Seminario Taller de Restauración de Obra Moderna, ENCRyM]

No se usa en contemporáneo, porque nos cuesta mucho trabajo, porque no tenemos un teórico, hay gente que hable de teoría. Pero, por ejemplo, hay objetos que nos llegan aquí, que realmente ni siquiera necesitan ser conservados. Entonces se puede decir que la mínima intervención a veces es como ayudarles a bien morir a algunos objetos. Otra es solamente hacer acciones de conservación preventiva o previas a para la pieza sí ha habido casos donde hemos tenido que hacer intervenciones.

Hubo un caso que lo discutimos muchísimo que es una pieza que se llama Ombligo que es de Sofía Táboas, que es un arte objeto, es una escultura. Ahí estuvo interesante porque discutimos sobre la mínima intervención, si era necesaria o no. Porque es una pieza que desde técnica factura tuvo un problema y se quemó. Es una escultura metálica de 40 x 40 [cm] con vidrio que reflejan los colores primarios de la luz, adentro lleva un foco, que al prenderse irradiaba los colores primarios. Estéticamente es muy bonita la pieza. El foco se calentó y se quemó y tiró toda la pintura de los vidrios. Y dijimos, podemos pegar escama por escama. O pensábamos que a lo mejor era necesario quitar esa pintura y volver a poner “prymer” y volver a pintar, y hasta cambiar su técnica de manufactura. Entonces lo

discutimos con la artista, con el museo, y discutimos hasta qué punto. Pues hasta qué punto se intervenía. Y al final se modificó un 40% de su técnica de factura. Pero era eso, o, si no, si no lo hacíamos la pieza, no salía a exposición.

Entonces lo hablamos mucho, y esas decisiones no son fáciles, porque son como en otro tipo de intereses. No sólo, no como mínima intervención sino como ponderar y evaluar: pros y contras, qué se gana y qué se pierde con lo que se haga. Y tener claro lo que se hace y tenemos la ventaja de tener al artista por la cuestión legal. Pero al final es importante para nosotros y para el museo, desde el punto de vista legal. Porque en ese caso al museo se le había quemado la pieza y ya no salía exposición.

Esa cuestión de ponderar, qué sí y qué no, no es tan sencillo. O con lo de los caballos [fetos], lo que hicimos fue trabajar la caja que estaba llena de hongos. Y me han tocado cuadros también que discutimos y lo que hacemos como análisis es no sólo parte del objeto sino lo que implica idealmente en derechos.

Yo lo he tratado de erradicar, es un concepto muy subjetivo porque mínimo de respecto a que necesaria según quién. Sé que se mantiene su uso en la vida cotidiana. Pero me acuerdo de un ejemplo que presentamos en el foro que levanto mucha polémica porque era un mural de Cauduro, en el metro, y tenía una sección chiquitita con escamas, en donde justo el artista el deterioro era uno de sus parámetros. El deterioro para él, si el que se escame es parte del comportamiento de su pieza y había una sección pulverulenta y él quería simular un letrero oxidado y había pintado cuadro subsecuentes para que se fueran bien técnicamente podíamos hacerlo lo discutimos con el metro entre nosotros con el artista y fijar ese polvo era ir en contra de la artista y decían que justo la mínima intervención era un fijado leve para que no se cayera la mínima intervención era sellar necesaria para el cual por bueno para el mural pero no lo necesitaba entonces parece que es un concepto que se usa según el ánimo con el que te levantes



¿Te acuerdas haber usado el lineamiento de respeto al original? ¿Lo usaste?

Es que el original no nos toca trabajar siempre con originales, en el sentido que, no siempre trabajamos la primera obra, sino las copias que hizo el artista para el museo. Y sí, procuramos no llegar a invadir demasiado. Técnicamente sabíamos cómo resolver la pulverulencia del cuadro, pero estábamos invadiendo el original, entonces sí nos cuestionamos los conceptos de: réplica, original, copia. Hay tres o cuatro obras que nos

han llegado aquí, que ya no son las originales, son obras que son copias del propio artista, que hace él. Tenemos que tomarlo en cuenta para no modificarla.  Pues aquí si depende del proceso que hagamos, eso lo hago yo, nadie me lo ha platicado, y con los chicos lo vemos, porque nos llegan obras tan distintas para el proceso de reintegración y de resane.

¿Estaba relacionada con algún proceso?

A veces lo usamos, no es que lo usemos todo el tiempo. Pero cuando hay que intervenir una pieza, estoy pensando en el arte, en la reintegración. Cuando hay que trabajar una pieza, que tiene problemas estructurales, pero que se puede rescatar y conservar el original. Aunque lo podrías cambiar creo que en esos términos.  Pero la verdad es que los casos, como en ejemplos de plástico, tenemos un caso de piezas de plástico hechas de bolsas de plástico, en la que el artista tiene mucho temor, con la moda de la biodegradación… porque son pétalos de flores y hemos pensado si esos pétalos. Se ponen como haciendo alusión a eso, o se deja que se degrade el plástico, o hacer un reenteladito de poner un soporte auxiliar al plástico y evitas esa degradación…

¿Y lo usaste en caballete?



Sí, si lo llegamos a discutir, sobre todo, me acuerdo, en relación al bastidor porque estaba muy mal, pero sí me acuerdo que en los ensambles era una manera de construcción y luego nos dimos cuenta con la historia, que no era el original. Entonces era un poco confuso ya no era el original como uno lo piensa. Y también en la reintegración, porque había unas zonas degradadas, que se pueden reintegrar; pero estaban sobre parte del original.

¿Alguna vez usaste el respeto al bien cultural?

No ese no me acuerdo.

¿Qué implicaba el criterio de reversibilidad?

Yo me acuerdo mucho que es el termino de reversibilidad lo usábamos cuando si reentelábamos o no, porque si lo hacíamos con cera resina ya no es reversible, podría ser retratable, pero reversible ya no. Y en la limpieza también era como lo que quites tienes que estar consciente porque ya no lo puedes recuperar. En mi caso en esos dos procesos. Aunque en la limpieza me conflictuaba un poco, porque el barniz del cuadro que me tocó era delicioso quitarlo con el bisturí, pero en los bancos, era más complicado; se discutía si era factible o no. Los resolvimos bien, me acuerdo que lo discutimos, y se resolvió bien,

pero no recuerdo que fue no recuerdo más, en la integración no me acuerdo. Había otro San Buenaventura compañerito, que según yo venía del mismo lugar. También tuvo un problema con la capita o la casulla blanca.

¿Qué implicaba usar el criterio de retratabilidad?

No me acuerdo que usáramos lo retratable. Yo me acuerdo que no empezamos a usarlo al salir de la carrera o por papel o por metales. Y luego, ya cuando entré a trabajar, ya era más y no tanto el reversible. Medio se mencionaba, pero no era lo que yo recuerde que fuera un parámetro.

¿Te tocó ese cuadro y el Camerín de Tenancingo, algo más?

El Camerín me tocó… Perdóname la memoria, un cuadro del [siglo] XIX, que tenía que reintegrar, que era como una iglesia o la entrada de una… y nada más.

¿Se usó la teoría de restauración en el Camerín?

Sí, me acuerdo que en el Camerín se utilizó… fuimos la primera generación y me acuerdo que una de las cosas que me pareció más interesante en términos de manufactura fue las pestañas de si las trabajábamos abajo o arriba, si lo desmontábamos. Que sí era como dominó, que se jala y vámonos, uno se desmonta van todos.



Los términos de la reintegración y los parámetros de limpieza porque se hicieron algunas pruebas arriba y el nivel que se marcará y era para los subsecuentes. Era un punto importante de discusión en términos de teoría. Y de la reintegración que me tocó metros y metros de pasto de la huida a Egipto…

Pero creo que el Camerín era un caso muy específico; creo que fumigamos… porque digo creo que barnizamos o más bien intoxicamos a la comunidad.

Hubo otros conceptos involucrados en el Camerin

Quizá la parte de retratabilidad, porque no me acuerdo que hubiéramos reentelado ninguno. Había un cuadro más dañado que todos. El respeto al original, ahí hablamos de la unidad potencial, pero como del Camerín, su contexto, no nada más del cuadro. Que ahí estaba interesante, porque eran varios cuadros y la unidad potencial se trató no individual sino como el conjunto.

Algún autor que se trabajaba en el STRPC

Baldini, yo no, no, me acuerdo de otro. Porque Muñoz Viñas lo conocí en contemporáneo. Y ahí por otro lado, yo también me llegue a cuestionar creo que se mal entendí, sí era una teoría o una revisión de las teorías, pero sí me acuerdo que Brandi era lo que teníamos y de Philippot, pero no me acuerdo de otro.

La teoría todo el tiempo está ahí, no consciente es como tu ética, sabes lo que está bien y lo que está mal. Y algo se ha hecho bien, porque todo el mundo ubica a Churubusco.

θθθθ

Luisa Straulino Mainou
CNCPC, mayo 17 de 2018.
Estudiante del STRPC en 2007.



Estudió caballete en cuando Liliana Giorguli iba a entrar a la dirección de la ENCRyM, en el año de 2007. Cursó un semestre

¿Qué es restaurar?

Ay, es una es una pregunta muy amplia entonces… Déjame lo pienso.

Bueno algo, o sea, algo que me quedaba muy claro, era como esta idea de cuidado al original y a lo que estaba. Y yo tuve como muchos problemas con barnices y veladuras, y eso, como que nunca, por ejemplo, entendí si me estaba llevando una veladura o no. Alguna vez creo que terminé mi cuadro y le empecé a ayudar a otra persona, y sí me acuerdo que Liliana, así de: ¡ah¡ pero te llevaste la veladura. Pero la verdad es que yo no lo veía. Pues sí, no veía ninguna veladura, entonces limpié hasta donde a mí me parecía que era lo más adecuado limpiar; o le bajé demasiado el barniz. Pero, pues no sé, pero sí, es como esta parte de respetar al original, como hacer lo necesario para la pieza, porque a mí eso de mínima intervención nunca me ha convencido. Cuando yo estaba en la escuela sí manejaban mínima intervención, pero mínimo… ¿porque mínimo? pues lo limpio.

¿Existe alguna diferencia entre restaurar una obra de arte y un patrimonio cultural?

O sea, yo no tengo… eso de obra de arte, pues para quién; y cómo eso va cambiando con el tiempo pues no.

¿Qué se restaura la imagen o la materia de una pintura?

Híjole, un gran problema, porque, no sé, yo creo que la materia. Pero eso hace que la imagen cambie en cierto sentido; todo va para cambia la estética del bien cultural, a estabilizar, conservar la materia y eso conlleva cambios en la imagen o en la estética del asunto, ¿no? Pero no es que sea la prioridad. Si a mí me dicen restaura el dintel, que está allá abajo, pues no pienso en dejarlo bonito; lo voy a estabilizar, voy a hacer lo que tenga que hacer, para que perdure.

Entonces lo material es lo tangible

Sí pues sí, bueno, yo creo que sí, que es a lo que uno se dedica. Y de ahí ya se van desprendiendo otras cosas, que no… o sea, sí hay que tomarlas en cuenta, pero no es el objetivo primordial. O sea, por ejemplo, sí hay que tomar en cuenta los valores sociales y culturales de la obra de que estemos hablando.



Últimamente para mí, lo que hace que… bueno no, porque es a lo que primero que le tengo que poner atención. Porque si la materia no está estable, pues el objeto se va a perder. Además, la estética, la funcionalidad, los valores que tienen para los demás, pues eso te hace tomar decisiones, en cuanto a lo material.

¿Qué es la imagen?

Para mí es lo que está plasmado en los materiales, o sea, las figuras, los significados. Pues si en cierto sentido figura, significados, que están en los materiales

¿Te acuerdas haber usado el concepto de instancia histórica?

Sí.

¿Crees que lo utilizaban en algún momento en particular, para tomar decisiones en tu cuadro o era una cosa teórica?

Es que no me acuerdo si… o sea sí sé que hicimos una investigación histórica bastante grande, porque de eso sí me acuerdo. O sea, bueno y nos ayudó a entender como… más la imagen y San Cristóbal y la iglesia en la que estaba. Pero no creo haber cambiado mis decisiones por ello.

¿Qué contenía esa investigación?

No, no me acuerdo. Hice, por ejemplo, que no es tanto histórico, pero, sí me acuerdo que era un cuadro enorme que estaba colgado como a 7 metros de altura y si nos ayuda tomar otras decisiones.

Pero la cuestión histórica te ayuda como para entenderla [a la obra], pero nada. Ahorita tengo problemas con eso, pero, porque no sé si ya estoy en otros lados. Pues no sé, hasta ahorita, tengo que hacer un proyecto para Teotihuacán e incorporé a una historiadora del arte y creo que no me va ayudar a tomar decisiones. Que es interesante, pero la parte material es la que define; si el jaguar significaba el sol o no, no voy a hacer algo diferente.

¿Te ayudó en algo la investigación histórica con el tratamiento del barniz?

Híjole, es que hay que analizar las condiciones del barniz y de la pintura, para qué la quieres, porque no es lo mismo dónde va a estar expuesta, si va a estar expuesta o va a estar en la bodega. Entonces, no sé, si creo que habría que...O sea, sí el barniz es histórico y tiene su técnica, su propia composición; y pues hay que tomarlo en cuenta, saberlo, documentarlo. Pero si está dañando lo que tú quieres mostrar, pues lo quito.



¿La investigación histórica estaba vinculada al criterio de denotación?

Ese criterio no me queda claro.

Cuando usas puntitos rayitas, crucecitas para reintegrar.

Ah no. Bueno sí claro. Sí creo que hay que mostrar qué es lo que se está o estás poniendo como restauración. Porque si tiene un sentido histórico. Y además pues como de respeto también al objeto.

Digo uno podría hacer una reintegración 0-0, pero pues sí hay manera de denotar que lo que tú estás poniendo, no lo haces con el mismo material. Entonces hasta con eso hay manera de distinguir qué es lo que tú pusiste y qué es lo que ya está.

¿Qué era la instancia estética?

Ay qué pregunta tan compleja. Es la parte que tenía que ver con la imagen; pues esto del análisis de la imagen, los colores, cómo están conformadas las capas, cómo están

acomodadas las figuras, la composición. Pues para mí también esa parte estética es cómo yo lo veo ahorita y cómo pudo ser.

Crees que se hacía hincapié en ver en la estética: ¿cómo la veo yo, ahorita y como se veía?

Pues no sé, yo siempre hice eso en mi cabeza. O sea, lo que estuvo antes ya no lo puedes ver, entonces el chiste no es llegar a eso, pero, pues, ciertas ideas de cómo era si era importante saberlo. Al menos yo, así la aplicaba.

¿Esa concepción estética te ayudo en la toma de decisiones?

Sí

Te dio alguna perspectiva en particular

Es que no me acuerdo muy bien ahorita de las… y como que se me escapan muchas cosas. Pero creo que está relacionado con estas cuestiones de las veladuras y todo eso, pues tiene que ver con lo estético, porque te dan ciertos colores, ciertas texturas y todo; eso siempre me quedó claro.



Pero, pues sí creo [que su cuadro] ni siquiera tenía muchos problemas con los barnices, ni nada, sólo tenía problemas de roturas y cambiar parte del bastidor; y cosas así. O sea, viendo como los problemas, pues sí viendo la valoración estética, si ayuda. O sea, si es algo que se tiene que tomar en cuenta para tomar decisiones. Porque si estás trabajando, tienes que saber hasta dónde se llega; y hasta dónde se llega, muchas veces está relacionado con la parte de la imagen.

¿En un rebaje de barniz?

Ah pues sí.

¿Y para la denotación en reintegración?

¿La valoración estética? Yo creo que sí, pero, por ejemplo, a nosotros y nos dijeron en caballete: rigattino; pero no nos dijeron, que para denotar no se tiene que hacer rigattino, o sea que podrías hacer otras cosas, valorando la estética de la imagen, porque se pueden hacer puntitos porque la tela… no sé. Sí creo que puede ayudar … pero yo no soy una persona muy ortodoxa.

¿Qué era la unidad?

Pues el todo, tanto la materia como la imagen, incluso la historia es parte del bien cultural. Está así porque ha pasado tiempo y en ese tiempo han pasado muchas cosas que influyen, tanto en la imagen como la parte material, y eso es la unidad como formal de la estructura y de todo lo material que está ahí.

¿Te ayudo a tomar decisiones?

Sí yo creo que sí.

¿En algún tratamiento?

Bueno, por ejemplo, la unidad, te digo que lo tomo como un todo, que generalmente las decisiones que tomo, son en general, para conservar la materia, pero si tienes que valorar todo lo demás. Por ejemplo, en el cuadro que me tocó, pues justo, ver dónde estaba, ver si había viento, ventanas, otras cosas, sí nos ayudó a tomar decisiones y no otras.

¿Qué era la unidad potencial?



Me suena, si me suena, pero como no teníamos un cuadro donde la unidad potencial se viera… pues era una… estaba completo. Entonces no sé, esos conceptos de Brandi a mí me cuestan mucho trabajo. Sí lo leí, pero creo que ya habría que hacer otras cosas, y sí entiendo la unidad potencial pero nunca la he usado, porque no la necesité en ese momento.

Pero, en otro tipo de objeto ¿Cómo trabajas cuando hay faltantes?

Pues depende mucho de a dónde va la pieza, de cuál va a ser su función, de otros criterios como si se puede reponer o no esa parte faltante; si de plano no sé nada, pues no la trabajo. Igual y si repongo, o sea, si se tiene que reponer, pues se repone, pero hasta cierto nivel. Si justo es un faltante que le da estructura pues sí lo pongo, pero hasta donde considero que no me estoy inventando otra cosa.

¿El concepto de unidad potencial en realidad es irrelevante?

No claro que sirve, por ejemplo, en estos dinteles que tenemos. Tres, dos de ellos están formados por tres vigas, entonces son una unidad en sí y tienen una unidad potencial y entiendo cómo debería ser, o sea, cómo debió haberse visto en el edificio, pero no lo voy a

dejar igual que en el edificio. Y sí te ayuda como a ciertas cosas, pero creo que la unidad potencial no sólo determina que vas a poner cosas.

¿Qué es el tiempo en la restauración, qué implica, o a qué se vincula?

El tiempo como histórico creo que sí, en dos niveles: está la cuestión histórica justamente, que, para mí, o sea, sí entendía muchas cosas cuando hacíamos las investigaciones, que nos determinaban que íbamos a hacer con la pieza. Y pues es justo en cómo el tiempo alteró o transformó o deterioró lo material. Y eso creo que se tomó… creo que de hecho eso es algo que se tiene que hacer. Y están esos dos niveles.

¿Qué es el contexto de una pintura a restaurar?

Es como todo el ambiente, desde temperatura, humedad, el recinto donde está, entonces hay que ver como todas las condiciones ambientales y de exposición o de lo que sea, donde va estar el bien cultural. Que es algo que se tiene que tomar en cuenta, para saber qué vas hacer.

¿Usaste el concepto de respeto al original?



Sí.

¿Qué es el original?

Es que creo que también se puede entender diferente, el original puede ser cuando lo hicieron y cómo. O lo que a ti te llega, que evidentemente es otra cosa. Entonces pues es tomar en cuenta ambas cosas, como lo que te llega y cómo pudo haber estado, para saber cómo restaurar, porque si te da una idea de hasta dónde puedes llegar. Lo original, no es lo que uno siempre tiene. No es el original porque ya se transformó, pero uno siempre tiene una idea de cómo pudo haber sido, ¿no?

Entonces tú tiendes más a pensar que el original es ese estado del objeto después de que lo crearon.

No, son justo estos dos niveles. Porque yo entiendo que cuando lo crearon, y como estaba en uso y cuando lo usaban, ya no es. Y pues tengo que ver lo que yo tengo en mi pieza. Pero uno puede entender las transformaciones de la materia, justo estas transformaciones materiales te pueden dar idea de cómo era, o sea, si tengo justo un barniz oscuro pues yo sé que no era así, que se transformó por tales razones y me puedo dar una idea de qué es, cómo se transformó.

¿Usaste el concepto de respeto al bien cultural?

No nunca, a nosotros nunca nos lo manejaron así. Pero lo entiendo claramente a qué se refiere.

¿Pero no lo has usado?

Pues es lo que uno hace uno, todo el tiempo, ¿no? Lo haya visto o no, pues uno trata de respetar lo que está trabajando con sus manitas y no irse más allá de donde no debe, de no completar cosas que no puedes completar, en tanto no tengas argumentos. Pues es algo que todos hacemos ya como inherentemente, con mejores o peores argumentos.

¿Qué es la mínima intervención?

Yo nunca le hice caso, así como lo decían, porque si le hubiera hecho caso, pues nomás no haces nada. Pues es que justo mínimo y necesario para qué. Igual y, no sé, me lo imagino hasta en cuestiones como, igual y no necesito fumigar eso ero si lo van a tocar ochentas personas, pues lo siento, lo voy a fumigar. Entonces pues… mínimo, en qué sentido.



Entonces por eso, como que no es claro a qué querían llegar, como al concepto ruskiniano de respetar el asunto. Pero se tiene que plantear como los objetivos de la intervención, según muchos de puntos de vista, no nada más respecto a lo mínimo. No sé, un bulto mortuorio generalmente no se trabaja por afuera, pero por lo general tienen un chingo de bacterias y si veo que tiene bacterias, lo voy a fumigar, porque se va a ir al museo, y se va a infectar la gente. Entonces lo necesario, uno determina qué es lo mínimo necesario.

¿Lo usabas en los informes?

No, sí. Sí lo ponía, pero entiendo el concepto, pero… y sí, no es que no lo use, porque en los dinteles no los voy a volver a poner con estuco y pintados porque así eran, pero sí creo que, dentro de esa mínima intervención, pues, hay muchas cosas que determinan qué es lo mínimo necesario; y quién sabe lo que es, es el que está trabajando el objeto.

¿Usabas el concepto de reversibilidad?

Sí siempre.

¿En todos los procesos?

Ah no, bueno, no porque no todos los procesos son reversibles. Pero sí ahora es el criterio que intentó seguir siempre, todo se tiempo es lo retratable, que se pueda quitar sin causar problemas. Hay cosas que a lo mejor no se pueden quitar, pero que sí permiten que a lo otra persona en el futuro, diga, pues lo tengo que volver a tratar. Y el de reversibilidad, pues no, porque hay muchos procesos que no reversibles; o sea, cualquier consolidación no es reversible. Entonces, entiendo también como a qué se refieren, pero no lo uso, porque hay que usarlo con pinzas.

¿Se utilizarían ambos en todos los procesos o en algunos?

Yo creo que es deberíamos de tratar que todos los procesos fueran retratables. Te digo lo de reversibilidad no, porque como te digo, con las consolidaciones incluso fijados no son reversibles. Entonces que te digan que es reversible pues no. Okey bueno, igual sí el adhesivo, pero ¿y qué le va a pasar a la escama? Entonces retratable sí. Yo creo que sí es como deberíamos de tratar de hacer todo.



¿En el proyecto del Camerín de la Virgen de Tenancingo?

No me acuerdo, sé que reentelé una cosa gigante, pero nada más.

¿Te acuerdas haber usado alguna teoría o a algún teórico?

Mucho Brandi. Pero mis clases de teoría fueron malas.

¿Y fuera del taller [STRPC]?

Sí, o sea, justo fue Brandi siempre y Philippot y creo que ya estaba bastante más superado que eso. Y entonces a mí esas clases de teoría, de plano no sé… sé que sirvieron, conozco esas cosas, pero lo que me sirve lo uso, como en la vida. Pero no, no fueron buenas.

¿Se usaba alguna teoría, se aplicaba a la práctica?

En los talleres sí se aplica la teoría, pero no es que te digan: mira es que, no sé, hay criterios que ya son como muy establecidos, y entonces pues cuando haces intervenciones, te vas con esos, como un poco de cajón. Pero no es que te dijeran a está este teórico y este otro, que dice tal cosa, o sea, eso de la parte crítica de la escuela no existe. O al menos cuando yo estaba no existió.

Magdalena Castañeda Hernández
STRPC, 11 de mayo de 2018.
Profesora titular del STRPC desde 2016, adjunta desde 2006.

Tú estudias en caballete como en el 2002- 2003 y entras a dar clases en el 2006.

¿Qué es restaurar una pintura de caballete?

Restaurar una pintura de caballete consiste en recuperar digamos, todos estos aspectos, que están asignados a partir de su contexto social, para recuperar las características que tiene el objeto, que le significan algo, no nada más al objeto mismo. Y esto implica pues, una serie de conocimientos que tiene que tener la obra y de saberes que tenemos que poder reconocer en torno a su contexto social y a su función.

¿Eso crees que ha cambiado en el tiempo que has estado?



Yo creo que sí. Yo me acuerdo que cuando era estudiante había poco contacto social, era menor el contacto social que había. Se trataba de entender la obra desde la imagen, desde lo formal; sí conoce, sí se analizaba un poco el devocional, pero creo que como en forma muy genérica. Sin embargo, creo que era el semestre, al menos lo que yo recuerdo, en el que había teoría de restauración.  Se aplicara, o no, a la mejor era como justificar muchas cosas, pero era realmente el semestre donde podíamos ver teoría. Porque en el resto la carrera era …no estaba bien construido estaba muy desvinculado; mal que bien, o sea, si se trataban de jalar en claro como principios o criterios, aunque no estuvieran tan bien definidos, cuál era cuál. Pero si hacía que no nada más fuera un acto técnico, sino tratar como, de establecer nuestro campo de acción a partir de ciertos principios. Lo logramos, yo creo que en algunos casos sí, pero como un estudio más en lo particular, o sea, no tan vinculado con el contexto.

¿Existe alguna diferencia entre restaurar una obra de arte y un patrimonio cultural?

Pues yo creería que no, o sea, para mí yo creo, que el ejercicio de pensamiento, es en ambos casos, pues es el mismo. ¿Qué es la gran diferencia? Pues que a lo mejor en una obra de arte podrías tener más información, porque muchas que son anónimas. Pero el cómo te acercas al patrimonio, cómo lo abordas, el cómo se reconoce que es una obra

artística de gran importancia, pues tendría que ser la misma. Y tendría que ser el mismo respeto y tendrían que ser iguales. No es que vaya a hacer como menos procesos en el patrimonio cultural, o más chafitas ¿no? sino que tendría que ser igual.

¿Qué se restaura la imagen o la materia de una pintura de caballete?

Eso es bien interesante, se restaura, porque es adonde intervenimos y donde accedemos, la materia; pero, no podemos no pensar, o pasar de lo que se percibe y de su aspecto, o sea, va siempre vinculado. O sea, no podemos únicamente, aunque nuestras, nuestros procesos estén sustentadas en la materia, el impacto de nuestras acciones va a tener una repercusión muy importante en lo que percibimos. Entonces al mismo tiempo estamos restaurando las dos cosas, porque cualquier cosa que pongamos sobre la materia, como Mariana [Flores] dice, en la construcción pictórica tendrá una este… una repercusión o una consecuencia en lo que vemos y lo que percibimos, y en estas características que son propias del momento de creación de las obras. Entonces pues es que no lo puedes desvincular.

¿Podrías definir la materia y la imagen?



Pues la materia, serían, en el caso de una pintura de caballete, todas estas capas, o todas estas materiales orgánicos, inorgánicos, minerales, que le dan forma y sustento a lo que después sería una imagen. Y la imagen sería aquello que el otro percibe, percibe, aprecia, tienen una experiencia, disfruta, inclusive hay quién lee. ¿No? Dentro de muchas acepciones

Te preguntaría más bien, si ¿se utiliza todavía el concepto de instancia histórica?

Yo creo que, como instancia histórica, no, porque de repente, o sea, la instancia histórica se entiende como este momento en la historia, en el que se crea, en el surge, digamos [la pintura]. Y creo que ahora estamos viendo más el contexto histórico, como esta idea de desarrollo, en donde es importantísimo el de creación, pero, se entiende a partir de que se trata más o menos de reconstruir un aspecto como menos romántica, y con más datos, con más datos reales, para tratar de sustentar y argumentar cosas.

Lo histórico se alude digamos, ya no digamos la instancia histórica, sino como momentos históricos ¿se utilizan en algún procedimiento en particular?

Pues yo creo que estamos tratando casi que de usarlos en todos; bueno, si no específicamente en todos, pero sí traerlo desde la intervención que tiene que ver con la imagen, más especialmente con la imagen. Pero ¿qué ha cambiado?, de los años que empecé a trabajar, es este reconocimiento de justo de toda la carga histórica que presentan los distintos componentes de la pintura de caballete. Entonces, por ejemplo, que los pintores hacían sus obras en un centro productor y que había una serie como de encargos, si se movía se trasladaban a otros centros productores y entonces había un intercambio comercial, que eso lo podemos verificar en las marcas en los bastidores, al observar inscripciones en las telas, sí. Ese tipo de cosas que nos permiten hablar de la relevancia de una obra, y de su unicidad, porque es un vestigio viviente de estas acciones, pues se toman en cuenta siempre ya desde el primer momento, en el que se decide conservar el bastidor, a lo mejor se decide conservar un sello en la tela o registrarlo; inclusive en el tipo de adhesivos que se usa. Que algo que desde que estuviste tú se hizo como más patente, que, pues toda esta parte del reconocimiento de lo que era temple o de lo que era óleo, que no lo estábamos haciendo de forma tan clara; inclusive si sabía mezclas y en algunas obras había una técnica diferente y se trataban igual, casi siempre se trataba como óleo, ¿no? Entonces ahora sí estamos como siendo mucho más enfáticos en esa parte, para que tratemos de respetar estas cosas. Y eso, y eso, aunque es una característica de la obra, es una consecuencia histórica que se tiene que respetar.



Lo mismo sucede cuando hacemos análisis de artistas, de los contextos, de las funciones, cuando ya entramos a hacer trabajo en la imagen, en donde pues sí se tienen que reconocer cuáles son las particularidades del estilo personal, del momento plástico en el que se crea, de las influencias; qué artista estuvo involucrado o no, de qué escuela podría ser, este….pero conocimiento de todo esto en la obra, en estas pequeñas cosas que nos dan indicios desde la obra que al final son datos históricos. Que, en la medida de valorarlos, pues, la obra quedará realmente como un vestigio mucho más fiel del momento en que se hizo.

¿Hay alguna vinculación con este apartado en el rebaje de barniz?

Pues yo creo que ha sido de los más importantes, porque justo en el rebaje de barniz, se incide de forma directa e irreversible sobre la imagen. Es en donde todas estas características que tiene la obra; si es una obra que no ha sido intervenido previamente y se incide sobre ella, pues conserva muchas de estas características de creación que

hablamos previamente. Entonces, sí resulta fundamental que el estudiante tenga conocimientos previos de muchas cosas y que aprenda a reconocer, como para hacer una reconstrucción previa, y después empezar el rebaje de barniz. O sea, sí es fundamental. Y yo creo que sería ahí y en la otra parte el proceso que también se ha vuelto un poco un vicio para algunos restauradores, que es la reintegración cromática. Son procesos cruciales sí, en donde pues, podemos darle en la torre a las obras ¿no?

¿Se podría vincular al criterio de denotacion?

Sí, sí podría estar, porque justo nosotros no buscamos tampoco hacer una copia fiel. O sea, no nos interesa crear un falso en donde el espectador, digamos se dejé llevar y nos creas completamente lo que estaba observando, ¿no? Creo que sí es importante que se note de alguna forma, que la obra está intervenida. A tal es la idea de denotación, que nosotros no intervenimos firmas ni inscripciones; si hay vestigios de firmas se deja tal cual, si hay inscripciones y se pueden más o menos leer, se dejan tal cual, pero no se tocan porque sí se tiene que notar, que es parte del pasado de la obra; que está en la unidad potencial, del artista, del momento de creación, pero que no es un falso, porque luego incurrimos en muchos problemas.



A nivel de denotación, ¿qué otra cosa ha pasado? Creo yo, que, pues sí se ha ido cambiando un poco la idea del rigattino, o de lo que se podía hacer con el rigattino, y de lo que ahora se puede hacer con el rigattino o sin el rigattino. La gente está ya, como muy acostumbrada, yo no sé si sea positivo negativo, pero a ver las obras completas. Y eso es algo que ha propiciado, han propiciado los grandes museos ¿no? Es justo para tener …que sus obras están inmaculadas sin en el paso del tiempo, entonces le ponen una gran cantidad de intervención para que se vea como nuevas.

Nosotros creo que vamos a ir en un proceso de entender qué tanto la denotación de intervención, tiene que ser muy… se tiene que percibir digamos de forma muy abrupta, o se podría disimular un poco, para que no sea lo primero que se ve, sino para tratar no nada más de recuperar esta idea como de color, de forma, de volumen, sino inclusive irnos a un poquito más, como a recuperar cierto contenido de intensión, ¿no? Si las atmósferas tenían que ser dulces, suaves, cálidas, que la reintegración remita un poquito a esto, aunque sea a través de rigattino.

¿Se sigue utilizando el concepto de instancia estética?

Yo creo que la instancia estética es lo que más ha cambiado porque la instancia… realmente poder llegar a un entendimiento de la instancia estética, realmente tendríamos que hablar de muchas de sus momentos; tiene que ver mucho con lo que el otro persigue de la obra.

Y cuando uno como restaurador, al menos es un poco lo que ahorita se está tratando de hacer más, es que lo que realmente reconoce el restaurador son estas características artísticas y plásticas que tiene la obra. Que generó discursos, en determinados momentos de la historia, tenía digamos un componente estético de cómo lo veían, lo estético que estuvo relacionado con el gusto, inclusive si va a alguna exposición. O sea, sí tiene un componente estético, pero no es el más importante; no podemos decir que la obra de arte se restaura sólo por sus valores estéticos, eso ya no existe. Porque son cambiantes los valores estéticos, ¿los asigna quién? Esta instancia estética, pues necesitaríamos hacer un recuento muy claro sobre esos momentos, que se hace una reconstrucción, pero más social, no nada más estética. Y ahora creo que sí, o sea lo que sí reconocemos en las obras es lo que tienen que ver con sí su época, con su intensión artística, pero a partir de la obra misma, de sus características plásticas, de los colores que utiliza, de las formas, de los formatos; pero que responden a la obra y no es que se le adjudique, digamos, si tiene o no, porque toda obra realmente tiene, o sea, eso no habría duda.



¿En qué momento crees que cambia?

Yo creo que cambia después de Coixtlahuaca. Me parece que justo, cuando ya tuvimos como más tiempo. Porque lo que falta creo que es tiempo de ver y observar, ya después de Coixtlahuaca, yo creo que casi todos los que conformamos el proyecto, empezamos a ver otras cosas. Y empezamos a darnos cuenta que pues sí, la obra de arte está ahí y los valores, y empieza a crear conflicto, porque vemos más cosas de las que se pueden di gamos subsumir en un valor estético. Y dijimos a ver corte, estamos viendo cosas que no son esto, ¿no? y que esto no responde a todo, hay un montón de cosas más. Y yo creo que a partir de ahí se ha hecho como un ejercicio mucho más profundo, para hacer como esta ruptura.

Entonces, en cuanto a lo estético, la apariencia y lo plástico ¿son conceptos que se toman en cuenta durante cualquier tipo de tratamiento que se hace sobre la pintura?

Yo creo que un poco más al principio, porque al final lo que queremos conservar es eso. Quizá la apariencia sí, se ve un poco de polvo, y pasan unos procesos y después se sigue viendo con polvo, y si después es muy amarillo y siguen pasando procesos de estabilización, a lo mejor la apariencia como tal no es tan importante, en la parte de estabilización; la apariencia, salvo que vayamos a usar adhesivos que la modifiquen.

Entonces, mientras mantengamos la apariencia que tiene, aunque no sea la apariencia adecuada para ser observada, no importan, sólo en el momento en el que encontramos un punto de la intervención en dónde se va a modificar, entonces ahí sí se hace todo un análisis de la gama de posibilidades que hay, para que se modifique lo menos.

¿Y en cuanto al rebaje de barniz?

Pues ahí sí, ahí sí la apariencia es muy importante, entender la apariencia que tiene hoy, y tratar de reconstruir la apariencia que tuvo. No para regresarla a eso… y eso siempre se ha discutido, sino para por lo menos prefigurar un poco qué es lo que había, o qué es lo que nos podemos encontrar. Y más en obra que tiene barnices amarillos, que realmente te dificultan observar formas, ver cosas, ver las degradaciones y sutilezas de los colores; ahí sí es fundamental, ahí no podemos partir, si previamente no se hace un análisis de la apariencia, de las características plásticas, de las características artísticas, de lo que vemos en el hoy, de la gente.



¿Y podría estar asociado al concepto de denotación?

De reintegración yo creo que también, totalmente, porque ahora yo creo que justo a partir de ese momento, no sé si fue Coixtlahuaca o fue después, pero si el taller, y yo creo que específicamente tú ahí, empezaste a ver un montón de cosa, como lo que era más hacia el [siglo] XVIII, que ahora resulta fundamental, ahora que no sea que desde la restauración no podríamos entender muchas de las intenciones, si no fuera tan claro como todo esta parte de los perfiles en rojo, de que no hay línea, de que lo sacaba son… estas características que realmente hacen a la obra propia de la época en la que se construye y del período y del centro productor inclusive en el que está.

Entonces en la reintegración es fundamental ese aspecto, porque no es que quieras competir con tu reintegración, sino al contrario, quieres armonizar, pero tiene que armonizar

en lo auténtico, en lo que responda a la obra, no en lo que tú pienses que se ve bonito, es fundamental.

¿Qué se entiende por unidad se utiliza como concepto dentro de la obra?

Sí, yo creo que a partir de que se empiezan a utilizar los modelos de toma decisiones, especialmente el de Philippot que habla justo sobre la unidad, la unidad no nada más se entiende a la obra en sí mismo y todos sus componentes, si no digamos nada con la obra, que tiene que ver con su espacio, es decir, con su contexto, que tiene que ver con su época, que tiene que ver con su función, que tiene que ver sí con el estado de conservación en que se encuentran estos componentes, para justamente ser representativos de todo el resto. Como hacer uso mucho más claro de los modelos de toma decisiones, se ha ampliado digamos el concepto que había, porque lo que sí se utilizaba era la unidad potencial, pero lo usábamos como para resolver, pero lo usábamos para resolver cuestiones de reintegración. Y creo que ahora si la unidad se entiende como todo lo que tiene que ver con la obra, y que creo que sea pollo muchísimo más, poco más, a partir de la exposición de Creación y Restauración [Exposición y publicación del STRPC en el Museo Amparo], cuando se establece ya la definición de sistema pictórico. Al menos ahí, de la obra en sí misma se genera como esta idea más clara de unidad en donde todo se corresponde.



¿Se relaciona con algún proceso o la unidad se usa en lo general?

Pues ahora el concepto de unidad lo estamos usando hasta para entender los dictámenes. Si estamos tratando de que en el dictamen se jalen muchas cosas, que tienen que ver con su significado, con su contexto; realmente un recuento de los aspectos de la obra que están mermados, para que se establezca ahí, digamos, en este nivel de prioridad. Pero que obviamente después se continúa, por ejemplo, en el caso del trabajo en el bastidores o en el caso del trabajo ya hasta lo hemos pasado un poco más, hasta inclusive, las costuras; entender si se tiene que quedar si se tiene que ir, [que son cosas que] de repente parecer muy técnicas, pero que sí tienen toda una reflexión o tratamos de que tengan un poquito de mayor reflexión, para el impacto que sería dejarlas, quitar, en torno a su técnica manufactura, en torno a su cuestión social, a la historia.

El tiempo como concepto a veces se asocia a lo material y a veces de imagen en tanto significado ¿consideras que es importante reconocer el paso del tiempo para tomar decisiones?

Yo creo que sí, y creo que la forma en la que lo hemos tratado de aterrizar desde el taller al menos en esa parte, sí creo que lo sea de forma más clara es la pátina. O sea, hablar de la pátina, a la pátina ahora no nada más en lo que vemos en la casa pictórica o en el barniz, sino la pátina del bastidor… que eso yo creo que sí, aunque no se decía tan claro, siempre fue muy patente ¿no? Decir solo limpias aquellas zonas donde se ponen refuerzo, otras no; y si es por una cuestión mecánica, es por una cuestión física de humedad, pero al final también es para mantener la obra. No se puedes limpiar los bastidores y lijarlos hasta que parezcan nuevos, no, tienes que mantener la imagen que tiene, esa creo que sí ha estado muy ligado con la apariencia, si con una cuestión material, pero con una cuestión también que el tiempo ahora nos permite establecer como parámetros de evaluación que no nada más tiene que ver con la condición, sino con lo que está representado. Entonces hay muchas características que van cambiando conforme al tiempo. Entonces el tiempo ya no es lo negativo que les pasa a las obras, o lo positivo lo bonito que le suma y que después hay que conservar, sino de miren como va cambiando y como a sus cambios se tienen que respetar, como el tiempo nos da posibilidad acceder a otra parte.



¿Qué sería el contexto?

El contexto es el lugar tanto en el que se encuentra, como el de procedencia. Ahora con de procedencia es decir habrá un contexto histórico, es decir, para el que fue hecho, en donde a lo mejor estuvo un primer tiempo, pero también entender el contexto en torno a lo que se vive hoy. Suena como una palabra, así como muy rígida, pero es algo muy cambiante, es algo muy dinámico.

Entonces esas acciones que le suceden a los objetos dentro de los contextos, realmente eso es el contexto; o sea cómo todas estas acciones la obra pudo haber estado involucrada, ya sea de devoción, de religiosidad, en el caso de la pintura religiosa; o familiar en el caso de algún retrato, o inclusive como elemento de honor que tenía que ver con los retratos de los reyes.

Y el contexto no nada más es un espacio, son las personas en las comunidades que están y es por eso que es dinámico. Y por eso entender cuando hay estadios digamos en el que el objeto está en uso, y en los que además el objeto cae en desuso. Y a la mejor

luego lo re significan y entonces vuelve a estar ya no con el mismo que tenía eso se el contexto.

Entonces comprender el contexto ¿tiene implicaciones en la toma de decisiones?

Claro, por ejemplo, el otro día teníamos una obra que ¡ah! pues el Cristo Crucificado de Luis Juárez, que tiene hoyitos que aluden a milagros, a que gente iba y les ponía milagros. Bueno, pero de cuánto es la última foto que se conoce de esa obra, creo que el primer registro que se tiene, así fotográfico publicado, es de los ochenta. En los ochentas ya tenía los hoyitos, pero no tenía los milagros. Bueno, habría que tratar de entender cuándo fue muy fuerte y a partir de cuando ya no. Porque ahorita lo que vemos, no es la acción de tener los milagros encima. Entonces sí resulta fundamental para tomar decisiones, es claramente fundamental entender eso.

¿Qué implica restaura bajo el criterio de mínima intervención?

Híjole, pues eso ha sido desde hace años, totalmente. Yo creo que ha sido de los criterios, que ya no usamos, o que más, ya después que los entendimos un poco, han sido mal entendidos. Porque yo me acuerdo que cuando yo estudié la licenciatura, la mínima intervención, era necesaria, por lo que le añadía el profe Cama. Y tenía que ver con el nivel de intervención en los objetos, que si era poco o era mucho. O sea, lo necesario, pero solo para mantenerla estable.



Era muy ambiguo y la verdad es poco práctico. Es algo que como tal, ya no estamos utilizando. Quizá, a partir de lo que tú viste, se retoma en reintegración cromática y que tiene que ver con esta…no exceso de reintegración sobre la obra, sino que realmente mantengas la obra justo con su pátina, con su autenticidad, con esta idea de lo más íntegro posible. Pero ya no la usamos como para justificar reentelados. Ahora los criterios se usan para enmarcar un campo de acción, para generar como unos límites de acción, a partir de los cuales ya no es tener una serie de propuestas, que luego vamos a justificar a través de la mínima intervención, la verdad es que no.

Desde tu experiencia ¿has usado el lineamiento de respeto al original?

Pues es una cosa ambigua. Que yo creo que lo que sí hemos utilizado mucho a veces es el respeto, a toda la obra, no respeto a lo que sólo es original o no. Y, lo digo porque muchas veces se conservan intervenciones que no son originales pero que significan o resignifican

a las obras, en algún momento.  Entonces pues no es que no le tengamos respeto o que no lo reconocemos que estas intervenciones que son fundamentales para las obras. Al igual que también hemos quitado intervenciones, pero nunca con esta idea de tenerle respeto al original, y regresar a él, porque hay una carga de esta idea como de contexto dinámico, en el que se le suman un montón de cosas a las obras. Entonces, pues yo creo que sí respeto a la obra si lo he oído en ocasiones.

Yo creo durante mucho tiempo justificamos nuestras acciones a través del respeto al original. Pero si trata uno de entender qué es eso, pues ya no lo usas tal cual.

Cuando hablas de intervenciones, quieres decir parches, quieres decir reentelados, quiere decir ¿qué?

Quiero decir inclusive modificaciones del bastidor, adecuaciones de soporte, adecuación de los formatos, simbólicos que es así lo más claro, agregados pictóricos. Entendiendo después la naturaleza de los agregados pictóricos, porque no todo es lo mismo. Algunos no ayudan a la obra, sino que la demeritan, cuando la demeritan, pues se hace todo un análisis para entender los. Pero no es que se esté respetando al original, sino que se está respetando la obra en sí misma, ¿no? como la vemos hoy.



¿El original es lo recién creado o como fue creada?

El original a veces entendido como esta carga romántica, de lo que se creó justo y fue en su primer momento y permanece de ese primer momento, creo que eso es. En el sentido como que es el vestigio, pero ya no es, aunque es el vestigio de lo que fue, ya no es como su primer momento. Y obviamente eso se respeta, pero no a fuerzas porque eso sea original, sino porque es un vestigio de la obra.

¿Cuando hablas de respeto a la obra puede ser un sinónimo de respeto al bien cultural?

Sí, eso sí lo creo, como sinónimo sí.

El concepto de reversibilidad ¿se utiliza como concepto y se relaciona con algunos procesos?

Si creo que tiene que ver con la selección de los adhesivos que se usan durante toda la intervención. Hay por la naturaleza los procesos, pues las acciones que ejecutas y los materiales que añades, serán un tanto irreversibles… como las consolidaciones. Lo aplicas y más bien lo que trata uno de hacer partiendo de esta idea, los materiales y los adhesivos, que sean como mucho más estables, que tengan cierta cuestión de estabilidad y que

puedan permanecer sin que tengas que quitarlos, en el sentido de reversible. Sino que tu idea es que permanezcan. Sin embargo, reversible o irreversible, te digo, que tiene que ver con los materiales, pero también con algunos procesos, como la reintegración cromática. O inclusive algunos procesos del soporte, que justo lo que sea que justo de contacto y quitarlo; por eso es que seguimos utilizando adhesivos que sean lo más compatibles a la obra y que sabemos que en diez, veinte años, los puedes quitar sin ningún problema. Por eso no usamos plásticos, que de naturaleza sabemos, que, por la conformación del polímero, van a volverse más irreversibles, van a perder su capacidad de disolución y buscamos solventes que no sean agresivos para la obra. Si ya después, quitar un reentelado con un plástico implica poner a la obra en peligro, no, no hay algo como reversible ahí, ¿no?

Si es algo que vemos con los estudiantes, que hay procesos que son irreversibles, o sea, que hay procesos que nos permiten añadir cosas que se van a quedar; así como que hay procesos, en que nosotros vamos a ejercer una acción sobre las obras, que va a ser irreversible: todo lo que quitemos no lo vamos a poder devolver a la obra. Entonces en ese sentido sí se hace como muy enfático. Y de los procedimientos que nosotros también hacemos, que pueden ser reversibles son el resane y la reintegración cromática, en donde, la elección de los materiales, que tratamos que sean lo más estables posibles, pero que, a la mejor sí, al paso del tiempo que no lastimen. Y pues lo que buscamos es que sea fácil que lo quiten y que lo vuelven a poner.



De ahí que la toma de decisiones ya no se abra a que se reenteles con el mismo adhesivo y que todos sean reentelados de consolidación. Porque claro la idea como de reversible o de irreversible, o más bien, es inexistente. Pero si partimos de esta idea, no nada más, en torno a la imagen, sino en torno a la obra misma, nos hemos permitido, digamos, que los alumnos tengan más consciencia de las acciones.

¿Y el concepto de retratabilidad?

Si lo utilizamos y creo que es lo que nos hace seguir haciendo reentelados a la cera resina. En el sentido en el que también entendemos que nuestras intervenciones no van a ser para toda la vida, esperemos que duren muchos años, pero sabemos que no van a ser para toda la vida.

Entonces, tratar también de buscar adhesivos y procesos que le permitan asegurar la intervención hoy, pero que puedan volver a intervenirse después, sin que le genere un

daño a la obra. Porque, a veces, se intervienen con materiales que puedan ser como muy accesibles de bajo costo, y que después de diez años es muchísimo más complicado [retiralos], que se incluso lo que vemos ahora es más difícil trabajar una obra ya intervenida de lo que, mientras mantengamos de todo un uso de materiales que le permitan al que sigue volver a trabajarlos… y creo retratabilidad inclusive va en procesos tan simples como si se ponen bandas perimetrales o se hace un reentelado, pues que no se corten las bandas alrededor, sino que se dejen.

Son quizá acciones que parecen un componente más técnico, pero que al final tienen todo que ver con retratabilidad. De que si pierde tensión el bastidor puedan desengrapar las bandas que ya le pusimos, usar esas mismas bandas para tensar y volver a engrapar, cuando haga falta. O a lo mejor cuando se decide un cambio de bastidor, porque es totalmente necesario, no regresar a la misma figura, de bastidor fijo, sino tratar de poner un bastidor móvil; aunque podría parecer como incongruente, todo tiene que ver también con la retratabilidad. Quizá de esa forma será mucho más fácil darle digamos un mantenimiento a la obra sin que sea tan invasivo.



En tu experiencia de estos años ¿has utilizado alguna teoría de restauración o algunos autores que te parezca como más propio o que te hayan parecido más útiles?

Lo que se utiliza más y durante mucho tiempo, pues fue Brandi. Y creo que en caballete era en donde más se aterrizaba. No sé si de la mejor manera, pero era donde más se aterrizaba como de manera mucho más clara, Brandi.

Creo que otro teórico que vimos es Philippot y con Philippot también entrarían también los hermanos Mora [pareja: Paolo y Laura Mora]. En algún momento tratamos de utilizar por ejemplo a Baldini y digamos que no hubo como tanta manera para utilizarlo ahí. Y a partir de que se abren justo al modelo de toma decisiones, se ha podido utilizar digamos usar teorías que vienen desde la antropología, otras que vienen desde la historia del arte. Creo que ahora no es que tengan que ver directamente con restauración, pero que se utilizan muchísimo más, también son los teóricos de la historia del arte. No específicamente para la toma de decisiones, pero sí para el entendimiento del objeto en sí mismo; de todas estas partes que conforman la unidad, creo que por ahí ha funcionado bien. Pero ese como… al menos para mí que funciona muy bien, es el de Philippot.

Más allá de estas nuevas “listas” como Ask First o Significance 2.0, inclusive la misma Appelbaum, o Muñoz Viñas, que es una idea de teóricos previos y hacer una serie de listas, para, para que veas cosas, ¿no? Así como que: reconoce 1, 2, 3. O sea, sí tratamos de que todo sea mucho más complejo que, o sea, tratar de complejizar un poco más… la comprensión de la obra.

Lo que empezamos a ver hace un par de años, fue toda la cosa de los valores, que yo creo que era cuando veníamos como de más claro como esta parte de valores, pero se quedó muy corto. Cuando hablábamos de los valores, no es que esté mal, sino que creo que no… en el tiempo del semestre no da tiempo para que realmente se reconstruyan los valores, a partir de reconocimiento de cosas en el contexto, como cosas sociales que realmente te permitan fundamentar. Sino más bien es una asignación que nosotros hacíamos y a veces no con un ejercicio mal, creo, pero creo que era un ejercicio que no nos daba como todas las posibilidades que ahora sí podemos ver. Pero estamos utilizado también yo creo que el modelo de Baxandall, creo que funciona muy muy bien.

¿Hay alguna obra o proyecto que te ha marcado para aterrizar mejor los conceptos de teoría o ha sido como la suma de tu experiencia lo que crees que ha ido cómo esta buena esta forma digamos de aproximarse a la obra?



Yo creo que es un poco de todo. Definitivamente lo que marcó, así total, fue Coixtlahuaca ¿no? En donde realmente la revisión histórica se hacía, no nada más un monólogo con la obra, si no era un diálogo, no nada más entre estudiantes sino con especialistas y restauradores. Creo que ahí fue digamos un punto clave. Y después creo que, si funciona muchas experiencias que se van teniendo las obras de cada año, porque, aunque…porque no todas se resuelven igual. De alguna obra siempre vas teniendo como aportaciones, que van como, generando dudas. Que te preguntes cosas que tienen que ver más allá de una cuestión técnica, sino de una postura, del establecimiento de una postura.

Aunque quizá no de una manera tan contundentes, estamos de tratando y aunque se hacía, pero no se decía como de forma tan clara, definir una postura. Una postura no nada más de proceder técnico, sino de cuestiones teóricas. Inclusive desde el momento de establecer de que… no se recuperan firmas no se recupere inscripciones, son pequeñas cosas, que se mantienen los bastidores son cosas que hacen ver una postura teórica que a la mejor no siempre está tan, tan, tan, clara; o sea, no se ve de forma tan contundente así

de una postura teórica, pero que estamos ya tratando de dejar evidente, o sea para que sea más evidente.

Y creo que algo me funcionó muchísimo, pues fue el curso de teoría [Diplomado Historias y Teorías de la Conservación Restauración ENCRyM-CNCPC, 2016 y 2017]. Creo que abrirnos a estas nuevas ideas, creo que está muy interesante.

Por ejemplo, nosotros no teníamos, no tal claro y que empezamos a ver un poco más, a partir de eso, pues fue toda la idea del patrimonio venerado. O sea, sí le dábamos importancia al culto, pero no realmente… nos interesaban más otras cosas. Encontrase, o no encontrarse, sino reconocer que hay una serie de aspectos que tienen que ver con esas cosas, también es algo importante que lo notemos y que lo mantengamos ahí. Además de todas las reflexiones que hice con las tesis, por ejemplo, como con lo que se vio con la de Mariana [Flores] o en las que habías participado tú y nos compartías cosas. Y qué más… pues yo creo que también a mí, para mí también fue fundamental pues la maestría que hice. Entrar digamos a otros ámbitos, si tener como otros alcances desde otros ángulos, a mí me sirvió mucho para aterrizar muchas de las cosas que tenían no tan claras.



¿Crees que el uso de la teoría queda explicitado?

Yo creo que hay un intento de que quede explícita en los informes o en los trabajos que ellos hacen. Ya el año pasado retomamos esta idea de que todos hagan, bueno, su trabajo de salida y creo que varios de ellos justo decidieron reflexionar en torno a las decisiones que tomaron. Es un ejercicio que obviamente que no hacen todo, pero como por parte de los docentes, el único de los ejercicios que vimos más claros, como para tratar de establecer esto, fue lo que se presentó en el “Coloquio de Toma de Decisiones [enero-feb 2017]” y como por parte del taller así tan claro es eso. Las ponencias, la del año pasado de Ibarra en donde también se trató de mantener esa postura del taller y creo que fue muy buena. La presencia de la reflexión docente de forma explícita sí hace falta, de todo lo que los estudiantes hacen y de todo lo que vemos.

θθθθ

Magdalena Rojas Vences
CNCPC, 8 de mayo, 2018.
Estudiante 2004-2005.

¿Qué era restaurar una pintura de caballete? ¿En qué consistía?

No pues bueno, fue la primera gran oportunidad de tener una obra enteramente en mi responsabilidad, y no como un trabajo en equipo, que también está bien el trabajo en equipo, pero fui muy dichosa, la primera para mí solita. Pues fue todo un reto, en el sentido de pues, yo tenía que tenía que indagar y saber cómo estaba realmente, y comprender la mente y saber que soluciones se podían dar y no sólo quedar como las soluciones más fáciles. Que, aunque eran factibles, pues también para que, o sea, más bien, el enfrentarme a esa pieza justo me permitió, de principio, decir, haber existen muchas posibilidades. Y el nivel en el que yo profundice o no, depende absolutamente de mí, con todas las pinturas y con todas las obras en general. Claro que algunas son más interesantes, que dan para mucho, como yo tuve la fortuna de que me tocara El Rey de Burlas. Que dio para mucho.



Y pues es eso pues, bueno, fue enfrentarse a todo un nuevo reto. La toma decisiones, pues sí, tenía yo que reflexionar bien, cuál iba a ser. Que eso pues sí un poco tensión, ¿no? Porque era como decirles a ustedes, bueno esta es mi propuesta, que opinaran y dijeran, pues no sí estás bien o no, olvídalo, ja, ja, no es cierto. Fue una gran responsabilidad. Porque finalmente cuando trabajas, digo porque algunos tienden más a tomar decisiones u otras te dejas llevar, y es muy fácil dejarse llevar. En cambio, aquí pues tú tienes que decir. Y, además pues me gustaba porque te obligan a fundamentar ¿no? que generalmente en otros talleres no se le daba atención. Y aquí además se prestaba porque había una variedad de casos.

¿Existía una diferencia entre restaura una obra de arte o patrimonio cultural?

Pues bueno creo que técnicamente no existe ninguna diferencia, pero si en el sentido de a quién está dirigido. Finalmente, siempre hay un receptor, un interlocutor. Existe la gran diferencia del que, si está considerada una obra de arte tiene que verse bien, siempre ¿no? y sí hay factores de la comunidad, o sea, que en otras que todavía está bajo resguardo de un grupo de personas, más pequeño, como en un templo, pues hay muchas más variables que considerar. Que sí es una obra de arte, que ya están en museo, o sea, no, no, no, no

creo que el tratamiento no es diferente por ejemplo técnicamente. Pero si hay otros factores, que van en torno, ya sea al bien o a la obra de arte, que son diferentes.

Son diferentes porque, pues bueno, yo pienso en obra de arte y pienso en museo, digo porque es generalmente donde están. Tú quieres ver una obra de arte y vas al Louvre, y vas a los museos, pues que se vea la magnificencia del artista. Y entonces para eso necesitas una superficie perfecta, que tenga un marco que no estorbe, que tenga una buena iluminación. También son muchas cosas como accesorias, pero, creo que eso hay una gran diferencia. ¿No? En cambio, en una comunidad si es un cuadro, una pintura, pues sí está todo el asunto de que le quieren poner flores, de que la quieren iluminar todo el tiempo, que le quieren poner foquitos de colores, y pues a veces no o sea tú, no le puedes imponer a la gente tan fácil, bueno sin un trabajo [previo], decirles no pongan sus foquitos de colores, no le pongan flores naturales cerca, ni nada, porque finalmente es parte de su razón de ser y finalmente del uso del objeto.

¿Qué se restaura la materia o la imagen?

Pues las dos, siempre las dos.



¿Cómo las definirías?

Me acuerdo que eso fue de mis capítulos favoritos del informe de caballete. Justo hablar de la importancia de la materia, porque la materia estaba hablando, sí técnicamente estaba diciendo, haber, dos tipos de materiales de distinta temporalidad. Eso de entrada tú lo pensabas por la imagen, porque dices se ve bien rara de la orilla y se ve horrible; ahora la materia de lo súper confirma. Y obviamente viene ahí la cuestión fundamental que dice, ¿qué hago? Pero también ahí no solo el resultado de la imagen, sino también considerar la materia, [porque] es parte de su historia. Entonces van de la mano.

¿Qué entendiste que era la instancia histórica?

La otra parte favorita.

Y lo que lo que es la obra y por qué es y por qué está así y de hecho por qué va a terminar de cierta forma, porque también ya abarca hasta lo que nosotros hacemos. Y bueno, tiene implicaciones tan ricas como desde lo más obvio, que es lo inmediato a la obra, a cuestiones históricas que ya te justo te remiten más a la historia y a la historia del arte. Y eso ya se hace un enriquecimiento tremendo.

Te acuerdas haberla llamado Instancia

Yo creo que sí lo mencioné en algún momento, tal vez no lo use tanto. Sí se habló más como de la historia y de las historicidades, más que de la instancia histórica.

Cómo se usa en la restauración ese concepto. Para qué sirve o en qué tratamiento se implica este concepto

Pues yo creo que de los más importantes la limpieza, entendiendo también bueno no solo la limpieza, sino la limpieza y remoción de materiales; sobre todo en la remoción de materiales, saber qué vas a conservar y qué vas a quitar, es lo que más se puede… o sea, se tiene que hacer una valoración de la instancia histórica. Digo que no solamente va a hacer eso, también depende mucho de la estabilidad, no le vas a dejar algo que por más histórico que sea, lo está dañando.

Entonces podría relacionarse con el rebaje de barniz. ¿Crees que está relacionado con la reintegración?

Bueno, pues si pienso, pues es que, no sé si sea exactamente la instancia histórica, o si es como los antecedentes históricos. Creo que la reintegración, así pues, en mi caso, pues le faltaba el brazo a El rey de burlas digo bueno, al Cristo, y la forma de reintegrarlo, pues fue basándonos en el grabado. Pero eso no es, es parte de, digo, ni si quiera estaba absolutamente basado en ese grabado; era un acercamiento bastante grande. Entonces la instancia histórica, es como ¿más intrínseca a la obra? ¿Tal vez? Hay que reflexionarlo un poco.



¿Alguna vez te quedó claro que era la instancia o no asumidas?

Pues es que creo que nunca me había detenido a reflexionarlo, o sea sí se habla de la instancia estética, como para englobar más allá de eso que es la estética a secas. Yo creo que así, como que hubiera, una instancia, de por qué se tiene que denominar instancia, no.

¿Qué sería la instancia estética?

Realmente eso, uno lo ve más, pues justo en la formación, y ya después, como tal, tampoco lo aplicas así. Siempre me causa un poco de conflicto, porque hay demasiado de gusto ahí.

No bueno pues también puede ser la estética propia de la obra, que, pues es así, pero también, luego se malinterpreta. Bueno no se mal interpreta, se exceden las personas, porque no la obra ya es estética.

Pero casi siempre estaba como una valoración estética.

Estoy pensando en términos de cuando realmente usábamos esos términos. Es que sí, como yo casi no le daba importancia, la verdad es que, pero seguramente si lo manejó así en mi informe, es posible. Creo que tengo un conflicto serio con la palabra instancia y estética, juntas.

¿No queda claro? O es como dado por hecho, a lo mejor no sé

Si es dado por hecho.

¿Porque es una pintura de caballete?

Sí bueno, creo que es más o menos aplicable a casi todo.

Si trataras de relaciona la parte estética con una perspectiva en el rebaje de barniz, ¿se hacía?



Sí, obviamente se puede ultra relacionar, ya si lo pienso. Sobre todo, porque los niveles de rebaje barniz cuestan mucho, cuesta mucho, o sea, siempre existe como el engolosinamiento por limpiar y rebajar mucho los barnices de las luces; entonces la gente se suele emocionar, y además empiezan por ahí, y luego las sombras, como realmente no es un cambio que se aprecia a veces tanto, pues se descuida. No se hace como más metódicamente. Digo, ya si estableces un nivel en ciertas luces, también, lo lógico es que establezcas casi el mismo nivel en las sombras, para que sea lo más homogéneo posible. Y sin hacer como un favoritismo, ¿no?

Entonces en ese caso, pues la instancia estética tiene mucho que ver. Y ahí viene otra vez el problema del gusto, porque no es tanto la estética de la obra, sino es el gusto de quien está ejecutando, yo siento. Digo porque la estética de la obra, finalmente, es algo que, o sea, como imagen nos llega alterada por el tiempo. Y así como definir cómo se debería ver, es algo complejo.

¿Se pueda relacionar esta parte estética a la reintegración?

Pues sí también, también, es lo mismo, de hecho, es que yo creo que no me gusta, por eso, porque siempre es complicado. Sobre todo, en obras que ya han sido intervenidas

anteriormente y que han tenido pérdida de veladuras y de detalles, es muy complicado el punto de la reintegración. Igual tú podrías decir estéticamente, o tú con tus conocimientos de historia arte o de ciertos pintores, decir no, pues aquí le falta. Pero pues también está cabroncito decir, se la repongo parejito, encima del color de fondo, ahí sí, yo sí soy como bastante más conservadora y digo bueno pues si lo perdió, pues ya lo perdió. Ya solo que haya zonas muy puntuales que saltan, pues ya, pues lo cubres. Pero no vas a hacer algo que no sabes cómo era. Y ahí se pierde… o sea justo el sentido; decir que por estética tiene que reponerse. Yo creo que a veces, en el sentido más de recuperación de información sí es viable una técnica que te diga sí se está reponiendo esos trazos. Pero si se hace algo muy sutil y con su buena documentación que te hace suponerlo. Me parece bien, ¿no? Aceptable.

¿El criterio de denotacion crees que esté involucrado o algo relacionado con lo histórico y con estético?

Pues sí, o sea, la denotación es fundamental para saber, a ver, alguien estuvo aquí y metió mano. Y entonces históricamente, te digo que además la mayoría de los informes no existen en los archivos y eso está más que comprobado, puedas decir sí [alguien estuvo aquí] y sin tu luz ultravioleta. Digo, otras cosas sí las tendrás que hacer así, sobre todo justo lo que no se ve a simple vista y menos si es justo una veladura, o si se usan con aguadas, porque justo es tan finito y no es fácil de notar.



Y luego, de lo estético, pues también viene la complicación, o sea, bueno, si la complicación, que a veces es tan el afán de rellenar todos los huecos, que se llega a una saturación. Y en esa saturación a veces se pierde… o sea por justo querer completar la idea estética que cada quien tiene, por querer rellenar cosillas, pues llegas a un punto tal de saturación, que ya ni si quiera se ven las sutilezas de la pincelada, todo empastado, pastoso. En ese sentido también digo, atenerse a lo más evidente que falta, ¿no? O sea, lo que realmente te interrumpe, y los puntos más chiquitos dejarlos, porque no interrumpen ni nada. O sea, es que yo lo he visto así. Las personas, todos reintegran súper diferente; los niveles son súper diferentes, y abismales.

¿Esto estuvo en Coixtlahuaca?

No, Coixtlahuaca estuvo bastante, porque creo que hubo un punto de acuerdo bastante bueno; tal vez en los mantos naranjas no tanto. Pero, por ejemplo, acá en las de Xochimilco,

noooo; o sea, muy bien técnicamente ejecutado, pero excesivo en ciertas áreas y menos homogéneo. Aunque se usó puntillismo, incluso. Y no como el rigattino [de Coixtlahuaca] estaba bastante más parejo. Y sí, aunque se supone que son puntos, pues son muy diferentes.

¿Entendías qué era la unidad?

Bueno si, pero porque creo que también es porque yo me clavé mucho en eso y le di mucha importancia. Claro que sigue siendo un concepto complejo, bastante. Y sobre todo si le metes potencial. Y que varía muchísimo de en cada caso. Pero pues sí, a mí, sí me gustaba pensar que pues sí en la unidad ¿no? Y no sólo en la unidad de la obra en sí. Digo yo tenía una pintura de caballete bastantes descontextualizada; pues otros casos no estaban tan descontextualizados y pues hacía, pues bueno, no me acuerdo si había una así, pero tal vez hacían juego con siete, tienes que pensar en unidad de las pinturas y no solamente de una. Yo creo que sí.

¿Y cómo la reconoces?

Bueno, así como reconocer, pues, como siempre te aproximas al bien en cuestión. Entonces por lo tienes que ver todo, eso obviamente, o sea todo en sí, con todo y su polvo, de entrada. Obviamente ya después vas definiendo que el polvito es una deposición del tiempo y no, y no es parte de, se le puso ahí. No solamente, bueno es que… sí es más fácil reconocer que, o pensar ¿no? que la pintura de caballete es sus componentes básicos y que por lo tanto esa debe ser su unidad, ¿no? Pero también hay otros elementos ¿no? Puede tener un marco, puede formar parte un retablo, ¿no? Y todo eso se va, como haciendo más grande. Y se tiene que considerar.



¿Y eso lo consideras como para tomar decisiones?

Si bueno, es fundamental para tomar decisiones, de hecho, define muchas decisiones.

Si lo complejizamos con la unidad potencial ¿que sería la unidad potencial? ¿Es un concepto que también sirve para tomar decisiones?

Pues lo he tratado de usar lo mejor que he podido. He visto… no siempre lo utilizó, sinceramente, porque es muy confuso. Si de por sí para también pasando algo, donde hay gente involucrada, si de por si es complicado explicarles qué es la unidad, de la forma más sencilla, pues ahora si les dices potencial, ¿de qué me hablas?

Sí creo, bueno en un sentido más teórico, porque finalmente es teórico, es evidencia de lo que realmente fue una pintura. Cuando hay más faltantes es más fácil aplicarla de forma práctica ¿No? Aquí se alcanza a ver una corona de espinas, un fragmento, y se ve que está sentado. ¡Ah! Pues entonces te remite… pues te está llevando como a que tú estás pensando en la unidad potencial de la obra.

¿Es Inconsciente?

No sé si exista eso de la consciencia. Más bien es. Creo que se hace consciente cuando tienes que tomar decisiones respecto a ciertos elementos. Digo, es que ahí voy otra vez, ¿no? Es súper fácil pensar de entrada en la unidad potencial, si tienes pocos fragmentos [en los que quedan], o sea, si tienes muchos faltantes. O sea, yo creo que sí, creo que yo me voy como más hacia lo práctico, aterrizado.

El tiempo nuestra práctica ¿está en la materia o en la imagen?

Pues realmente a las dos, por el evidente paso del tiempo, como con el tiempo los materiales van cambiando. Y en cuanto a la estética, sí también, pues ahí viene otra parte… súper fuerte. Si se compara como, digo si se compara cómo se restauraba, o con qué, o cómo quedaba una obra restaurada, a cómo queda ahora, si hay diferencias de gusto y de percepción de la estética. O sea, van de la mano: la percepción de la estética y de la implementación del gusto.



¿Está relacionado el tiempo con la toma de decisiones?

No. Obviamente sí, a ver, déjame pienso. Pues porque obviamente lo más fácil siempre está en pensar en las intervenciones, pero eso es en cuanto a la obra. Pero sí pensamos en el tiempo como transformador de la materia, creo que sí incita a la reflexión, incluso algunos materiales utilizados, por ejemplo, para limpieza, el tiempo que están en las obras y cómo van reaccionando. Creo que es algo que realmente no se ha concientizado, porque se debería concientizar más. O sea, pues porque claro, si tienes… ya tienes una cola envejecida, no es algo con lo que puedas hacer algo, algo para cambiarla químicamente. Lo que el tiempo hizo y que va a seguir haciendo… es como con los barnices. No bueno con los barnices es un poco más obvio, que por eso exista un proceso. Pero con la cola que está ahí integrada con toda tu pintura, pues qué puedes hacer, pues refuerzas un poco, pero no le vas a hacer algo a eso. Pero en cambio cuando tú metes un material y que va a permanecer algo de tiempo, creo que sí es algo para reflexionarlo seriamente.

Y que no se hace.

No. No se ha hecho. También es difícil hacerlo, porque pasa que te enfrentas de repente a obras que dices, a ver, es que aquí no creo que haya sido que sólo por un frasquito de solvente encima de la pintura, que se ha hecho ese hoyo en ese instante. Esto es posible con el tiempo y que al momento que le quitaron otra vez, salvajemente, el barniz, porque le quitaron salvajemente el barniz más actual, o sea, se terminó de quitar lo que había. No sé, pero hay mil cosas ahí, pero es difícil comprobarlo. Porque primero, no sabes qué utilizaron; no existe documentación. O sea, si existe un informe, milagro. Y si existe un reporte nunca te van a decir con qué limpiaron, con qué limpiaron qué. O sea, nadie va a decir, limpié la pintura. ¿No? Es algo que deberíamos considerar. El problema es eso, que no te vas a poner a experimentar con una obra antigua. Entonces está difícil.

Pero sí entonces hay recurrentemente en tu discurso, una crítica de nuestra propia actividad frente a la obra.

Sí, sin duda. Yo creo que de los registros más ricos que deben existir son los que produce la escuela, con rigor metodológico.



Y ¿por qué afuera no?

Pues mira, por muchas razones. Aquí yo me sentí muy triste cuando me di cuenta que era como una producción en serie, en general. O sea, lo de Xochimilco fue excepcional, porque era como [piezas importantes], afortunadamente tenía otro ñoño al lado, con quién hacer y no solo quedarnos con el informe muy técnico. Y que dices, no puede ser posible.

Porque si hay que detenerse a pensar, por qué hacerlo así nada más, por sacar obra. O sea, yo sé que no puedes hacerlo con todas, pero con. Bueno en esculturas si tiene un poquito más eso, no lo hacen a la perfección, pero … nadie es perfecto. Pero sí las piezas que entran a escultura es porque tienen una posibilidad de ser estudiadas. Entonces como que, de entrada, como que las analizan y dicen a sí órale va, sí puede ser de interés. Supongo que no todas entran así, pero otras sí, sobre todo si son de comunidades y esto.

¿Usaste el criterio de mínima intervención?

Si lo llegué a utilizar, en ciertos casos. Si pienso ya más, es un poco ridículo. Pero, no sé, si es importante considerarlo y saber que existe. Pero si lo piensas bien, realmente no existe una mínima intervención. O sea, realmente una mínima intervención, con acciones casi de

conservación, sin meterte en nada de restauración, que sería estabilización, y que a veces estabilizar puede implicar un resane, pero no reintegrar, pues por ahí la mínima intervención.

Se utilizó en cualquier procedimiento o había algunos en particular que eran afines al concepto.

Pues obviamente hay unos, justo en procesos, porque yo lo anterior lo pensé como en procesos. Entonces, este pues sí hay diferencias. Si vas a hacer una consolidación completa, no puedes hablar de una mínima intervención, sobre todo si la obra lo necesita. Cuando está sin problema, súper chiquito, con un escurrimiento de una gota, pues por supuesto que puedes hablar de mínima intervención; porque obviamente no sé, no por cualquier cosa vas a llenarlo de cera resina a toda la obra ¿no? También en limpieza obviamente puede haber una mínima intervención y decir, no voy a quitar el barniz. Puede haber mil fundamentaciones, en pro o en contra, ¿no? Una mínima intervención sería quitarle el polvo; y cualquier cosa que esté produciendo concentración de materia dañina, y ahí obviamente siempre es más complejo. Pero también por eso no es limpieza de barniz sino rebaje de barniz.



¿Desde tu experiencia has usado el concepto de respeto al original?

Totalmente.

¿En qué procesos?

En todos. Ahí si en todos. Realmente hay veces que igual, hay tratamientos que hasta pueden llegar a ser agresivos, aunque sea para un bien, son agresivos. Y claro depende de tu destreza, y de que hayas aprendido bien en clase. Es complicado.

¿Qué implicaría ese original?

La materia que es la que conforma a la imagen, tal cual. Aunque tal vez el respeto al original en el caso del barniz, pues es el menos respetado de todos.

Que también suele ser difícil, suele, que encuentres el barniz original. Porque siempre, nunca falta que tenga algún tipo de intervención. Pero de ahí en fuera pues no vas a… sí hay que respetar el original, en la medida de lo posible, excepto que realmente para su conservación, que para que la imagen sobreviva, tú tengas que hacer una acción más invasiva.

Original para algunos es esa materia que se quedó tras la creación y que al paso del tiempo se ha transformado tanto ya no es original.

Bueno si, eso es una cuestión teórica. O sea, técnicamente, es como uno, uno es original y tú te transformas con el tiempo. Ni modo que tener más años y más arrugas ya no vas a ser tú, no, sigues siendo tú. En ese sentido, yo creo que sigues siendo tú, por más que haya pasado el tiempo. Si tienes una intervención, pues sigues siendo tú, pues porque si no, no ibas a tener tu piecito completo otra vez. Digo yo no tengo eso, pero pienso en Gabo [compañero de trabajo], no vas a poder seguir haciendo tu vida. Igual a una obra, si no le reponen algo, podría no seguir completa. Pero sigue siendo original

¿Alguna vez utilizaste el concepto de respeto al bien cultural?

Más difícilmente, bastante, creo que no… podría ser aplicado, pero, así como utilizarlo así, creo que no.

¿Qué se pone en juego al intervenir bajo el criterio de reversibilidad?

Bueno la reversibilidad siempre ha sido algo complicado, que algo sea reversible como un barniz finalmente va a ver un envejecimiento y finalmente siempre todo tiene un punto de irreversibilidad. Pero bueno si se entiende que sea importante que se facilite, que eso se facilite el retratamiento de la obra. Pues sí, o sea, está bien usar esa palabra; mejor no le vas a poner esto, a esta pintura algo que se quede pegado a lo que le pongas.



Reversible es que es amigo de la pintura y que además puedes quitarlo en alguna medida, para poner algo nuevo, en caso necesario. Que también es una mentada hacerlo, pues porque tú le vuelves a meter solventes a una obra, o sea que ya fue limpiada, y pues para qué le vas meter un solvente fuertísimo en esa zona que ya está pelada. No. A menos que sea en una zona muy focalizada, en caso necesario.

Si es importantísimo que existan las capas de barniz antes de la reintegración y que se pueda quitar esa reintegración. Yo creo que ahí es lo más importante de la reversibilidad. Justo si impera un gusto, no pase como el Ecce Homo, que fue el boom de una deformidad y de una cosa que no debería pasar. Pues bueno que por lo menos nos consuela saber que está ahí abajo, pero igual y no tiene ni una capa intermedia, y se va a incrustar en el cuadro porque además es distinto [en sus materiales]. Pero acá, pues sí se agradece que las reiteraciones sean reversibles, porque se puede eliminar el barniz con la integración, pues le causa un estrés a la obra.

¿Crees que lo reversible te ayuda a mantener un nivel de intervención?

Pues sí es cómo tener un pequeño corralito; es como lo que respalda la intervención.

¿Se usa en otros procesos?

Bueno no, la retratabilidad sí se ocupa en todos los procesos, porque igual un fijado te debe permitir hacer otro fijado y generalmente sí se puede. Lo reversible obviamente no aplica en la consolidación, para nada, porque si estás poniendo algo que necesitas que impregne, y que atraviese todo, pues no puedes pensar en lo reversible, como tal, a menos que tengas una súper mesa de succión, que haga que no se mueva nada y puedas después ponerle otra cosa. No me imagino eso, no, suena terrorífico.

¿Crees haber utilizado alguna teoría, autores en particular en tu formación?

Sí yo creo que bueno pasa, algo, mucho. Tenemos una perspectiva bastante amplia de la teoría la restauración. Obviamente vemos un montón de cosas en la carrera y en la teoría, bueno, pues no solamente se habla de autores, sino de los documentos internacionales. Creo que tal vez al ser documentos normativos se les da más peso, a los documentos internacionales, que los autores en sí. Bueno excepto a Brandi por supuesto, porque es lo que más vemos, en toda la carrera. Pero sí creo, bueno supongo, que ha avanzado, que no que no es lo mismo cuando yo tomé teoría, como ahora. Yo pienso cuando Gaby me enseñaba lo que veía con sus alumnos; y así todos los autores. Y yo decía, no los conozco, bueno unos sí, pues porque uno busca. Pero en la práctica, realmente, se utiliza poco, excepto que tengas un caso muy especial. Si uno en la práctica tuviera la posibilidad de hacer un proyecto mucho más amplio, pues por supuesto que se ahondaría en una amplia gama de … y bueno, no específicamente teóricos, porque no todos son teóricos. O son restauradores, o van más hacia la filosofía, pero que te dan muchas herramientas en una gama maravillosa ¿No? Y que obviamente te van a servir dependiendo del tipo de obra.

Entonces creo que impera más usar los documentos normativos, que los autores. Aunque Brandi sí se ha usado muchísimo.

Para bien y para mal

Sí porque cada quien lo usa como quiere. O sea, alguna vez revisando algunos informes, dije ay sí mira qué conveniente, o sea, justamente usas esta frasecita y estás ignorando el resto que él dice. O sea, está mal casarse con frasecitas, porque es prostituible.

Teoría está involucrada en la práctica o sigue estando como en un campito.

Depende mucho de cada quien, pero muchísimo. O sea, yo sí tengo la tengo integrada a la práctica, para absorberla más. Pero hay personas que no la utilizan. Cuáles son los límites hasta donde sí y no y para qué recurrir, y pues para decir hasta qué nivel voy a llegar. Yo me acuerdo que así eran las discusiones en Coixtlahuaca. Por qué y fundamentar. Y luego eso se pierde mucho en otros lados. Si uno trabaja solo es bastante más aplicable. Digo yo lo he tenido que pensar, y no lo he escrito del todo, pero sí lo he aplicado para tomar una decisión.

θθθθ

Margarita López Fernández
ENCRyM, julio 31 de 2018.
Estudiante STRPC, 1991-1992.



¿Qué era restaurar una pintura de caballete?

Restaurar era devolver la lectura de esa pintura de caballete. Entendiendo, a ver si mal no recuerdo, que esta pintura, esta obra compleja, pues tenía una imagen y una estructura. Y según recuerdo, sí había un énfasis importante desde el principio, entre las acciones de conservación y las de restauración. Entendiendo las acciones de conservación enfocadas a reestablecer la estructura, un correcto funcionamiento de la estructura. Y las acciones de restauración enfocadas a devolver esta posibilidad de lectura de la imagen

¿Hoy ves lo mismo, o entiende igual a la conservación y la restauración?

No, hoy entendemos a la conservación como un gran paraguas dentro del que nos encontramos los restauradores o está la restauración. De ahí la frase célebre de todos podemos ser conservadores, cada quien desde su trinchera y abonar, tratando de ponernos de acuerdo. ¿Conservadores de qué? De patrimonio cultural. Los restauradores somos los responsables de este análisis integral, desde distintas miradas, para entender lo que ha pasado en el tiempo, identificar esta serie de problemáticas para las que nosotros hacemos un diagnóstico, y tratar de poner una solución con acciones preventivas o acciones curativas, digámoslo así; esa sería nuestra especialidad. Mientras que la conservación pues

no interviene directamente en la materia y no necesariamente somos nosotros los únicos especialistas.

¿Existía una diferencia entre intervenía una obra de arte o patrimonio cultural?

¡Ájale! En los 80´s…bueno sí. Sí, claro que nos hablan de la importancia de considerar que lo que nosotros íbamos a trabajar era patrimonio de nuestra nación, lo que íbamos a intervenir. Con un sentido institucional como mucho más claro, con sus ventajas y desventajas, que eso tenía.

Hablar más de las ventajas que las desventajas. Sí creo que se nos inculcó mucho en que dejáramos de pensar en la obra de arte que crea fenómenos estéticos y alrededor de la estética, y de la belleza y un montón de cosas. Worringer vive en mí. Pero sí, sí había una diferencia, nosotros fuimos formados para restaurar patrimonio cultural.

Aunque sí, también recuerdo que, dentro del taller de caballete, me acuerdo que, dentro de la selección de obra, que no nos tocaba, ´pero sí me acuerdo haber escuchado diálogos sobre cuáles era las pinturas idóneas para el trabajo dentro de la escuela y por qué merecían entre comillas restaurarse, y cuales otras podíamos dejarlas en las comunidades, en espera para otros restauradores.



¿Qué se restaura, la materia o la imagen de una pintura de caballete?

Creo que la materia, creo que, claro que nosotros poníamos mucho más énfasis en el conocimiento de la materia, en la composición de la obra, en los elementos de la obra, en este desmenuzado de la obra y sus partes. Pero sí, hablar de lo que hoy entendemos como… Es curioso, cómo, o sea, el énfasis estaba puesto en el análisis de la obra y sus partes y una de esas partes era la imagen, entonces entender qué temática era, o qué personaje estaba representado ahí era de cajón, era una de las preguntas a responder. Pero más allá, o sea, esa unidad entre la estructura y eso que está representado ahí, la relación como unidad entre esas dos cosas, no tanto.

La materia era como los componentes ¿Y la imagen?

Era lo representado.

Te acuerdas ¿qué la instancia histórica?

Lo que yo llegue a entender, pero también tiene que ver con lo que Maru [María Eugenia Guevara] y yo hicimos como reflexiones en la tesis, es que instancia eran… fue como si Brandi se hubiera sentado frente a una obra de arte y hubiera pensado en el potencial de información, de transmisión del objeto y entonces las instancias eran esto que el objeto nos podía devolver.

Entonces la instancia histórica era, por un lado, la historia del objeto, y por otro lado a la cantidad de información que ese objeto creado en un espacio y tiempo era capaz de brindarnos.

¿Cómo lo usabas? ¿Era en algún tratamiento?

Pues sinceramente no me acuerdo. Sí me acuerdo, ya me acordé, el taller tenía un esquema. Caballete trabajaba con un equipo de profesores, de asesores y Guadalupe de la Torre, [historiadora] asesoraba el taller, ella venía con un esquema padrísimo, que había trabajado en conjunto todos los profesores del eje [de historia], que por cierto se heredó al LABIR [Laboratorio Introductorio a la Restauración, que se otorga en el primer semestre de la licenciatura en Restauración], donde había preguntas de: quién lo hizo, cuándo lo hizo, para quién lo hizo. Con base en estas preguntas uno dirigía la investigación y lográbamos empatabas eso que se había quedado en un cajoncito del personaje de quién estaba representado ahí. Si recuerdo haber hecho el click de ah la instancia histórica. La Instancia estética me quedó menos clara. En cuanto a la estética, estábamos hablando de composición, colores, de paleta o de cómo está pintado, y eso era lo que menos se abordaba.



¿No había un tratamiento en el que se aplicara más directamente, sino en conjunto?

Yo creo que si quedaba muy separado. El tratamiento del esquema era muy sencillo. El asesor te decía, mira tu obra y dime con base en estas preguntas por dónde podemos empezar a buscar, pero así el click con ¡ah! La instancia histórica es esto y de dónde vino el cuadro y a dónde va. Esto que hoy llamamos historia de vida, que le vas metiendo valoraciones, importancias, significados, percepciones diferentes de ese mismo objeto a lo largo del tiempo, no para nada.

¿Se usaba en el rebaje de barniz?

Sí, pero fue en mi formación posterior, por haber estudiado historia del arte o por haber cobrado conciencia. Me parece que el tratamiento de la capa de barniz en el taller, en aquella época era un poco mecánico, al igual que los procesos de consolidación. Si recuerdo haber aprendido y hasta la fecha me sé de memoria el reentelado al método holandés [con cera resina]. Pero híjole, uno al salir se cuestionaba uno, si eso había sido necesario y qué otras opciones hay.

Recién salido del taller te cuestionabas. El rebaje de barniz técnicamente es una operación muy difícil, es un proceso muy muy complicado. Porque, adecuar el ojo, primero en qué estoy viendo y cómo va a quedar, no era un ejercicio que se indujera. La limpieza de la capa de barniz costaba trabajo, el adecuar el ojo, hacer esta prefiguración [de cómo va a quedar] y que tampoco se indujera, si creo que la instancias deberían de ir de la mano con este proceso. Si le vas a meter mano, por qué le vas a meter mano, cómo va a quedar, ¿cómo te imaginas que va a quedar? Y aparte ¿Hay efectos relacionados con la capa de barniz? ¿Quién lo pintó, cómo pintaba? ¿Había efectos aquí? En ese momento en el taller, creo que solo se consideraba como un barniz de protección y que, si estaba oxidada o tenía una particularidad, pues se iba en los hisopos.



Y en la denotación, ¿había alguna relación con la instancia histórica?

Ay, pero por supuesto. Bueno pero ahí, creo que ahí, siempre estaremos en un proceso de discusión. Hay distintas corrientes de nuestra profesión y distintos objetivos. Hubo un momento de mi vida en que creí que los principios de la Restauración debía llevarlos a cabo como de libro, de manera ortodoxa. Con los años porque he visto diferentes contextos, y las diferentes gentes con los que está relacionado he visto con la gente que no es restauradora, sí he cambiado mi forma de pensar.

Creo que sí, nosotros tenemos que asumir la responsabilidad de nuestra intervención, porque sí somos un momento más de la obra y depende del testimonio que dejemos escrito, de la explicación y también del que dejemos en la obra. Claro que vamos a ser de mayor o menor importancia.

Y con miedo, porque es una responsabilidad enorme. A mí, me gustaría a veces ser el fantasma, crear un momento fantasmagórico, para dejar que la obra siga su existencia, como si no hubiéramos existido. Entonces claro que me parece que la instancia histórica

es…. Que tenemos que hacer consciencia de ese momento histórico, y decidir cómo vamos a dejar el documento de esa obra. Pero también tendrá que ver con el destino de la obra, con la función de la obra. Por ejemplo, lo que nos decían, que las intervenciones de fantasía, no creo que no, ahí si no debemos pretender ser el fantasma y que no tuvimos nada que ver con ella, creo que no, creo que es necesario, que si [la pintura] tuvo una intervención sí pues así, [verse] con estos criterios y asumiendo que sí se intervino.

La instancia estética, ¿se usó en algún tratamiento? ¿Fue explícito?

No existía eso, pero sí por lo menos creo yo, que era que… la intención era, que de tanto hacer observación de la obra, la intervención, la reintegración de color, la limpieza de barniz y la reintegración de color, no te dejara una obra picassesca, alterada negativamente. Tratando incluso de buscar que…. desde que se planteaba la reintegración el efecto que iba a tener la pieza colocada en su sitio, con la luz, la altura y tal. Creo que el factor del color era muy importante. Y siempre se trató de trabajar el color con este método churubusquense que no es ni italiano, ni trattegio, ni nada, que es igualar el color en la paleta encontrar otro color para hacer la relación visual, para que pase desapercibido con nuestras líneas. Creo que sí se trataba de buscar, recuperar, o sea, esa armonía. Pero creo que se trabajaba en ese sentido, tu laguna se proyectó hacia el frente, pásala hacia el fondo. Y era sí ajá, ahora dime cómo [lo logro]. Creo que se trabajaba en ese sentido, quizá buscando una unidad que era una idea que se había prefigurado en el profesor y no en el alumno, hasta que cachabas que estaba queriendo hacer.



¿La instancia estética podría haber estado relacionada en el rebaje de barniz?

A mí me tocó un año donde me parece que era nada más [un ejercicio] mecánico, o sea que era parte de un proceso, tratamiento tras el reentelado holandés que era el único que se hacía; tuve la fortuna de conocer otros tratamientos y dije hijo no vuelvo a agarrar una plancha a menos que sea estrictamente necesario.

Sí creo que era mucho más mecánico. Aunque tiempo después, con las generaciones que vinieron, con la tuya y las de después, creo que sí eso cambio y empezaron a ver esa capa de protección que no era solo de protección, sino parte de la composición, y entonces sí empezamos a ver más limpiezas de barniz diferentes. Y en mi generación era sí: límpiale y límpiale.

Entonces ¿Se quitaba todo?

Si. Yo tenía la mano pesada y de lo atrabancado del estudiante, yo creo que sí. Salvo lo que quedaba impregnado en los poros, bueno en la capa pictórica y en su topografía, creo que sí casi se quitaba.

¿Qué entendías por unidad?

¿Por unidad de la obra? No, yo creo que sí, creo que no se trabajaba así, porque se fragmentaba en esto que te decía yo antes: en estructura e imagen. Pero a mí me resultó mucho más sencillo, en ese primer cuadro que me tocó trabajar, me costó menos trabajo entenderlo como un todo, porque además tenía problemas de tensión en el bastidor, entonces tomar la decisión de si se sustituía o no se sustituía, si volvíamos a tensar o no; ese fue uno de los pocos cuadros que se salvó de un reentelado.

Tuve suerte, pero fue toda una discusión si de verdad valía la pena y era posible re tensarlo sobre su mismo bastidor o no; si sustituí una parte. Y después era espero que esto trabaje igual. Supusimos que trabajaría igual y ya. Entonces sí, a mí me costó menos trabajo entender eso que nos decían que era toda la obra, porque unidad se entendía como toda la obra, o sea, toda la obra todo el bastidor, toda la tela, incluido el marco que debería haber tenido, y casi casi la pared donde va colgado, incluido el espacio y la pared donde va colgado. Todo. Pero sí creo que fue un caso distinto del resto.



¿Se esbozó la idea de la unidad para tomar decisiones?

Pues es que es curioso, porque ahora que lo dices, yo creo que las decisiones de tratamiento eran de la colección que se estaba trabajando en ese momento, fuera o no una colección *a priori*, era la colección de la generación. Y con base en eso se hacía una selección *a priori* que después se podía, y no quiero decir que se hacía una negociación, o platicar con los profesores y decir oye, pero este no amerita un reentelado. Y entonces te decían: ok, no te preocupes, entonces te vamos a buscar otro para que lo reenteles, porque tienes que aprender a hacerlo.

Entonces más bien la unidad, no creo que se haya considerado la de cada obra, hasta que se llegaba a lo representado. En este proceso extraño que decían límpiale la capa de barniz, después de reentelarlo a la cera resina y capas y capas de cera, todos [los cuadros] eran en hilerita y había pocas diferencias dependiendo de lo representado, de la

forma del bastidor, de la función del tamaño del cuadro, la forma del cuadro… todos estos elementos que hoy para mí sí resultan importantes del cuadro, en el análisis de una obra, no se tomaban en cuenta. Como que ahora sí se consideran.

¿Qué era la unidad potencial?

Ay, la unidad potencial, es un concepto con el que me sigo peleando hoy en día, porque lo que yo entendía como unidad potencial, de nuestro señor Brandi, no era. Yo entendía como unidad potencial eso que platicábamos un poco, de la posibilidad de informar o de transmitir el objeto. Porque en un objeto hay contenido de todo tipo, datos de todo tipo, datos de manufactura, de la producción, de quién lo hizo, cómo lo hizo, para qué lo hizo, o sea todos esos son potenciales de información que son muy ricos para nuestra disciplina y otras. Tu puedes analizar un objeto en términos de los procesos de alteración que ha tenido y sacar un libro de eso. Lo sabemos, entonces mi preocupación respecto de la unidad potencial era, sobre la obra era lo que la obra es hoy, antes de mi intervención, así como está, toda ella; pero, más cargado a lo que es capaz, así como está, de transmitir. Y no como lo que ahora hemos revisado, en las sesiones de trabajo, que era la intensión de Brandi de hasta dónde es, cómo es y qué se debe de mantener. Y confieso que es un concepto que me sigue costando trabajo.



¿Estaba relacionada con un proceso?

Solo como concepto, ahí si no tengo recuerdo que nos hayamos sentado a discutir o hablado sobre lo potencial, en ningún proyecto en los que tú y yo trabajamos.

Tiempo como concepto es muy complejo porque se asocia a la materia y a los significados ¿Era importante reconocer el concepto del paso del tiempo en una pintura de caballete para tomar decisiones? ¿Se usaba?

Sí. Aunque tengo clavado en la cabeza lo que en muchas generaciones lo que decía el profesor Montero, que no había que confundir la pátina, con la mugre ¿no?… que, aunque la pátina era la transformación natural de los materiales a través del tiempo, así como receta, que nos aprendimos todos, que no había que confundir eso, con capas de mugre, suciedad y otras cosas que no tenían que ver nada con la pátina. Pues desde hace ya, desde poco tiempo después de que egresamos, empezaron muchas preguntas, en nosotros y además empezó como un boom y chispazos de gente que escribía sobre lo que hacíamos y qué estábamos pensando.

Creo que sí, el paso del tiempo es importante, no es lo mismo una pintura que es de ayer, con todo y que tenga valores e importancia, todos los elementos que podemos igualmente identificar en una obra de tres siglos o dos siglos atrás. Pero eso sí tiene una, pues simplemente tiene una transformación material ¿no? de la que hay que tener consciencia, para poder intervenir en ella.

¿Cómo la reconoces, esa transformación?

A partir del análisis, de un análisis desde estas distintas perspectivas, a partir de la reconstrucción o más bien de la reinterpretación de la historia de vida del objeto, como esta compleja construcción que hacemos, de diferentes aspectos. Sí la identificación de materiales, hasta donde podamos llegar. En la academia es muy padre eternizarnos con investigaciones, es una gran ventaja que tenemos, pero en la vida profesional no se puede.

Aunque creo que, con el paso de los años, uno va adquiriendo experiencia también, al respecto de la transformación de los materiales, y sí, aunque no sepas con un análisis científico que eso tiene temple o doscientos años, sí podemos dar fe de ciertas cosas. Si claro que me parece importante y creo que no es lo mismo ni siquiera el contexto de la obra, ni la unidad de las obras, por lo que la intervención sí se debe de plantear de manera distinta.



De hecho, pienso que los restauradores tenemos que entender este complejo concepto, desde esas distintas perspectivas. A veces estamos hablando del tiempo actual de la obra, con respecto a la percepción, el impacto que tiene esa obra, en un grupo humano o en varios; a veces estamos hablando de otro tiempo, del paso del tiempo; a veces estamos hablando del pasado. Si jugamos mucho con los diferentes tiempos que implican a un bien cultural.

Esto ¿era tácito?

No eso lo hemos aprendido a lo largo de estos 20 años de trabajo. Pero yo creo que, si en el taller nos regalaron, nuestros maestros, esta idea de los periodos de vida, por lo menos, de un bien cultural, y creo que esa fue la semilla con la que nosotros pudimos germinar todo esto que te estoy diciendo.

¿Qué era el contexto de una pintura de caballete?

Ay. Es que Concha Obregón dice que no es un contexto, sino que son muchos. Y aunque estoy de acuerdo con ella, porque podemos hablar desde el entorno físico inmediato que tiene un objeto, que para una pintura de caballete como para cualquier otro objeto es fundamental entenderlo, como también el paso o la serie de eventos que componen la vida de ese objeto. También puede ser el contexto geográfico, donde tú te pones a analizar lo que hay alrededor, pero macroscópicamente; a qué me refiero, tú puedes tener en una sala de museo un contexto inmediato, que resulta impactante y de nada te sirve que el estudiante te reporte las condiciones de la ciudad de México o del país.

Pero si estás trabajando otros objetos, como una pintura mural, necesitas necesariamente explorar ese contexto, más amplio que el contexto inmediato es indispensable.

¿Son las condiciones geo climáticas?

Si estoy hablando por un lado de contexto climático, del contexto geográfico y por otro lado de un contexto histórico, que en realidad contexto para mí, creo que la definición más corta sería pues que es un análisis del tiempo y espacio de producción, de la existencia o pervivencia del objeto.



Entonces ¿tiene alcances en la toma de decisiones?

Por supuesto. Sin el análisis de eso no podemos hacer más nada. Creo que lo que estamos haciendo entonces es solo clavándonos en la materia.

¿Qué implicaba o usaste el criterio de la mínima intervención?

Je, je. Mínima intervención necesaria. Se traducía, pues creo que en el taller de caballete y en todos, por un lado, lo que necesitas para recuperar esa lectura y otra cosa era la teoría y otra cosa era la práctica. Porque el engolosinamiento por la forma, por el color, por la reconstrucción, creo que ahí si era muy difícil empatar este honorable principio [criterio] Criterio, ajá, con la práctica.

Servía como concepto, pero ¿no se aplicaba?

No, creo que se trataba de aplicar para ciertos casos, por ejemplo, esta discusión que digo que yo tuve con el primer cuadro que me tocó, era como: ¿pero de veras lo necesita? ¡Ah!

Pues no. Pues entonces no re entelemos. O sea, si tengo que aprenderlo lo puedo aprender en otro cuadro, a este no se lo tengo que hacer. Entonces creo que sí en esa medida, sí había espacio para poder reflexionarle un poquito en esta mínima intervención.

Pero en otros procesos, en el tratamiento de la imagen, en la reintegración que es un procesos fabuloso y terrible, ahí era donde se nos perdía la mínima intervención. La mínima intervención necesaria ¿para quién?

¿Desde tu experiencia llegaste a emplear el lineamiento de respeto al original?

Sí, creo que todos tratamos, pero el problema es definir qué es original. Porque nosotros estamos frente a un objeto que se va transformando, y entender lo que era ese objeto, entre comillas, en su primer momento de vida, y lo que tenemos y los agregados, y lo que se ha transformado hasta nuestros días, pues es complicado; es muy complicado saber. O sea, creo que ahí nos ayuda mucho sí entender de qué está hecho un objeto y cómo está manufacturado un objeto, para poder entender, que nuevo, era de un cierto modo, y lo que yo estoy viendo ya está alterado.



Y ese respeto al original, también es, aunque también tendríamos que tenerlo a pie juntillas esa definición de ese original, de ese objeto en original, y poder tomar la mejor decisión respecto de lo que no es original. Pues es muy complicado, porque se relaciona con la función del objeto y con el contexto actual que tiene el objeto, así como la percepción que tiene quien está relacionado directamente con el de él.

¿Lo que está alterado es original?

Sí, sí es original, si es el objeto, ese que se reporta en la bibliografía, y que es famoso, o no. Sí es, pero está diferente, de cómo era en el primer momento. Y eso es lo que, a nosotros, incluso a los alumnos del primer semestre, y a nosotros nos costaba trabajo entenderlo. Es que esta pintura que vas a restaurar, que tienes enfrente, está, o sea, tiene problemas, bueno pero esos problemas se deben a lo que es, entonces sí es, ¿esto sí es de ella? La capa de barniz sí es de ella, en la original, es la que le pusieron, sí, pero tiene problemas y vamos a eliminarla. Pero si es de ella, ¿entonces? El respeto al original, ¿dónde queda? ¿Se respeta el original cuando no está afectando negativamente ese potencial de transmitir?

¿Servía para algo?

A mí me parece que es necesarísimo, sí detenerte antes que cualquier cosa, reflexionar sobre lo que tienes. Contestar la pregunta de qué es esto… qué es, ay, pues: es un vaso. No, para nosotros va mucho más allá. Y el responder qué es lo que nos va a dar por lo menos el referente que vamos a considerar al tomar decisiones.

¿Usaste el lineamiento de respeto al bien cultural?

No creo. Creo que la noción de bien cultural, estaba puesto en nuestro título. Bueno, por supuesto que hablábamos de patrimonio. Y el patrimonio entendido, como en esta tajante división de lo que nos tocaba trabajar y lo que no nos tocaba trabajar. Y los bienes culturales, sí entendidos como una producción humana.

Pero creo que fue hasta que salimos de caballete y egresamos de la licenciatura y hasta hace pocos años, 10, es que empezamos a reflexionar sobre este concepto. Entendiendo el bien cultural no como un vocablo más, sino como una un concepto y una construcción de diferentes tipos. No me acuerdo quién es el autor que dice que los bienes culturales, igual que el patrimonio, son construcciones sociales, no me acuerdo quién lo dice. Y toda esta corriente nueva que no tiene nada de nueva, [de corte] que no tiene nada de nueva, antropológico.



Sí, pero no, el respeto al bien cultural me hubiera gustado usarlo, si yo hubiera entendido, como creo que entiendo hoy, como una construcción social, donde está involucrada gente, donde hay gente involucrada detrás de la producción del objeto y de la historia del objeto en cada momento, creo que sería, es muy útil pensarlo así.

¿Qué se ponía en juego bajo el criterio de reversibilidad?

Creo que sí, nos decían que había procesos que eran irreversibles, y creo que sí perdí varios kilos de cabello, tratando de entender esto de la reversibilidad en contraposición con denotar las intervenciones que nosotros hacíamos. Pues reversible quiere decir que tú puedas echarlo para atrás, y todos los procesos de limpieza y en todos los procesos en los que nosotros estamos metiendo materias ajenas a los bienes culturales pues son reversibles. Entonces, aunque sí se trataba el criterio de reversibilidad, más bien lo que se buscaba era eso que después se llamó como retratabilidad. Que era, que toda tu intervención, yo lo entiendo así, no eres el último momento en que la obra será intervenida,

la obra va a seguir su vida y seguramente recibirá muchas otras intervenciones, además de eventos; entonces piensa tu intervención con humildad, pensando que en que lo que tú decidas hacerle, probablemente sea criticado y enjuiciado y quiera ser retirado.

¿Y el criterio de retratabilidad?

Si recuerdo haberlo trabajado después, ya fuera de los talleres, ya como profesora. Que también lo retratable, pues en algún momento llegó a confundirse con: lo limpio ahora y lo llegaré a limpiar en dos años, y luego en otro año, y luego… Y bueno, era, no tampoco pensemos en ese tipo de intervenciones, pensemos mejor en programas de mantenimiento, monitoreo de las obras, estudios a media plazo, a largo plazo de ciertos bienes culturales que nos parezca suficientemente importantes, como para poder hacer ese seguimiento y reflexionar respecto de los tratamientos.

¿Se usaban en algún tratamiento?

Si, pues creo que la reintegración cromática, por ejemplo, es una de los tratamientos, a donde siempre había mucha discusión entre las zonas que debían reintegrarse y las zonas en las que debía metérseles color y en cuáles no. Y me acuerdo del famosísimo y bien ponderado proceso de nutrido, que ese se da directo o se daba directamente [sobre la pintura] ¿Se sigue dando todavía? (Yo: si) híjole, pues directamente sobre capas pictóricas o sobre los restos de la capa de protección, de la capa de barniz que había quedado, para justo, como su nombre lo indicaba, poder avivar, hacer más notorias esas zonas de color que estaban alteradas o deterioradas por el tiempo y que afectaban entre comillas la lectura de la imagen. Y creo que ahí entrábamos en contraposición con lo que nuestros queridos teóricos decían, de deja la ruina morir, por favor. Porque, creo que además teníamos un orden de trabajo, porque recuerdo haber tardado años resanado para poder tener una superficie mucho más homogénea sobre la que poder trabajar y analizar, esa imagen, eso representado ahí y entonces empezar a trabajar sobre las lagunas. Y una vez que se terminaban las lagunas, pues era bueno, a ver qué más le falta, no pues ya no le falta, no pues sí, sí, le falta, hay que ponerle aquí, hay que ponerle allá, ya sobre las capas pictóricos para poder armonizar, ¿no? Y en pintura mural y en caballete al por mayor, hasta que, en algún momento, años después, después de haber egresado, fue a ver: ¿qué estoy haciendo? Qué estamos haciendo, cómo vamos a denotar esto, a partir de las rayitas, a partir de los puntitos, y el impacto de poner algo directa mente sobre una zona, que está

alterada pero no lo necesita. Dónde quedaron los otros criterios ¿no? Con base en esta búsqueda de una nueva unidad de la obra, de una nueva imagen, o cómo…ya no sé.

Alguna obra o practica trabajada durante el STRPC que te haya marcado, que te haya propiciado una reflexión distinta.

Xoxoteco, por esas enormes lagunas; que, en su momento, nuestra tendencia fue reintegrarlos sin tener una clara definición de un tratamiento, del manejo del tratamiento y de una comprensión completa de ese mensaje, como para tratar algo de manera coherente. Y creo que se define un proceso muy peligroso, si entiendo todas las buenas intenciones que teníamos, pero creo que debimos haber sido mucho más cautelosos… mucho más cautelosos.

Y que si efectivamente esas grandes lagunas, enormes lagunas, se quedaron ahí reintegradas, cualquiera que pueda rescatar ese informe podrá llegar y con cincel y martillo tirarlo, pero lo que quedó nutrido sobre la superficie de esta magnífica pintura pues me pesa, claro que me pesa. Y si pudiera regresar el tiempo, creo que me sentaría dos semanas simplemente a verla y estudiarla, esa pintura; pero más que nada a verla, a investigarla, a tomar decisiones que fueran más congruentes con lo que creíamos y a pensar mejor en otra solución.



¿Y de Santa Ana Salvador?

Bueno me dejó muchísimas experiencias muy gratas, porque ese proyecto fue el que nos permitió, como generación, conocer otros tratamientos que hasta entonces no habíamos abordado en el taller. Y técnicamente teníamos un maestrazo: el profe Cama, maestrazo, y aprendimos muchas cosas.

¿Y en términos de discusión teórica?

No, no, no, había una estrategia ya, una propuesta de intervención que, en aquellos entonces, quizá cuando éramos menos analíticos como estudiantes y más aplacaditos en general, pues en general no se discutió en absoluto. Entonces por ejemplo hubo procesos de 4 de 5 cuadros y se reprodujo el 5º, con otros materiales y quedó reportado en un informe, pero la decisión de reponerlo pues nunca se discutió. Hubo la reintegración cromática, y sí recuerdo que las líneas eran casi del tamaño del tiento y era de visualmente esto es ¿cómo? Además, creo que, sin una investigación, ni de dos segundos y medio de lo representado.

Ahí me parece que también obedece a una época que estábamos viviendo, en la, donde la materia era nuestro foco de investigación y dónde efectivamente esto que es el bien cultural y que no es nada más una imagen que quién sabe qué es, no sólo es saber que es una mujer sentada rodeada de borreguitos, era más bien algo que obedecía a una época. Y por supuesto que, a lo mejor yo soy muy académica, o muy deformada por la academia, pero lo que yo sugiero a mis estudiantes es que, en un taller particular, yo no trabajo si no tengo un expediente mínimo de la obra, si no sé qué es eso que tengo enfrente de mí, si no lo tengo, no lo tocó. Y el cliente ha aprendido a esperar un poquito de tiempo para a que por lo menos yo entienda qué es lo que tengo enfrente. Pero sí creo que fue significativo de una época.

¿Te acordarás de algunos autores que hayas leído?

Brandi, Brandi y Philippot y otros documentos que no discutíamos porque no discutíamos, pues la carta de Venecia, la Carta de México; pero hasta después de haber egresado [1994] empecé a entender que había otras instancias y organismos, que había muchísima gente que escribía sobre restauración y sobre conservación y que la conservación siempre había existido. Entonces haber leído a Jokilehto, un código de ética primero en español generado por el INAH y después pues otros y todas las convenciones fue hasta haber egresado y eso sí me pareció una carencia enorme de la licenciatura.



¿No había un enroque con la práctica educativa?

Sí, efectivamente que la teoría parecía una herramienta que estaba para justificar, y que si fuimos muchas generaciones que estábamos preocupados por nuestros mentores… más bien nuestros mentores estaban preocupados por afianzar nuestro trabajo profesional, la figura profesional, socialmente hablando, para podernos ubicar a la par de otras profesiones.

La arqueología, arquitectura, el arqueólogo y el arquitecto son nuestros enemigos naturales y el historiador del arte ni qué decir. Y nuestros aliados era el químico, el biólogo, el físico, de las ciencias experimentales, de los ámbitos científicos. Creo que eso es lo que la generación arriba de nosotros nos heredó, o sea, una claridad [para entender] que teníamos que conocer la materia de los objetos y que, sin querer, sin querer, fueron olvidando que nuestro ámbito nació de la antropología.

Pero lo hemos ido apostando a mejorar, y hoy por hoy nos queda clarísimo que la química, la biología, no pueden estar lejos de nosotros, que el trabajo con arquitectura y arqueología no, no puede estar lejos. Quizá lo que nos está pasando y que vamos a heredar a las otras generaciones es el regreso a la parte antropológica, una pieza del rompecabezas que cuadra con una visión integral de la restauración.

Me gusta ver el tránsito que hemos tenido creo que somos un gremio chiquito que nos preguntamos muchas cosas. Quizá lo que lamento son épocas de estancamiento con otras cuestiones institucionales que no tiene nada que ver con la incapacidad de preguntarnos otras cosas y luego la apatía o estancamiento, o preocupación administrativa por lo cotidiano, que no nos ha dejado seguir avanzando en este proceso de discusión. Y que a pesar de que hay muchas propuestas de foros y demás es triste, lo comentábamos hace rato, que de pronto hay que tomar una decisión y acudir a un espacio donde podamos decir tomar decisiones y eso e a los que estamos dentro de la academia y con posibilidad de investigar un poco más y de reflexión, y no lo estamos haciendo. Y los que están trabajando no tienen tiempo. Nuestra historia es interesantísima.



¿Y dónde está?

A mí se me hace, que estamos en un momento de crisis, que previo a una resolución como lo que le pasó a la generación que estaba antes de nosotros, ellos tomaron la decisión de tener que evolucionar de una cosa técnica a un perfil profesional. Se me hace que a nosotros nos va a tocar también tomar resoluciones y heredárselas a los demás, para que los pongan en práctica, pero sí creo que estamos en un momento de crisis, de crisis porque no lo estamos comunicando.

θθθθ

Mariana Flores Hernández
ENCRyM, mayo 4 de 2018
Estudiante STRPC, 2007

¿Qué era restaurar una pintura de caballete?

Qué implicaba restaurar, es que lo interesante es tratar de pensar cómo fue, porque ahora ya traigo otras cosas.

Ahorita pensando yo me acuerdo que fue como para mí, empezar, no difícil confuso. Y ahorita tratando o empezando a carburar, me acuerdo que me hizo a mí hacer una reflexión sobre eso confuso ¿no? Específicamente de restauración, así como hablar específicamente de teoría, no sabría cómo separarlo; pero, me acuerdo que mucho que fue entender la pintura, no me costó trabajo en sí, sino más bien el proceso de esta división de estructura e imagen. A mí me costó mucho trabajo separarla, y hasta mediados del curso, fue cuando entendí como ¡ah! ya entiendo porque es importante separarlo; pero siento que al principio no me quedaba muy claro, porque como que yo no podía disociarlo.

Entonces es chistoso, porque ahorita ya pensándolo, digo, pues claro por eso a mí, me brincaron esas cosas, que después las fui trabajando. Ya igual desde entonces había cosas que después exploré. Pero, a partir del momento que entendí eso, incluso creo que recuerdo una vez que fue, que nos pidieron: nos traen su dictamen era justo de la parte creo que estructural y yo metí un chorro de cosas de la imagen. Y hablé contigo y te decía, es que no encuentro cómo separar eso; y me decías, no es que ahorita eso, esto y esto y tal y tal. Me acuerdo que entendí muchas cosas, a partir de ese momento, fue ¡ah! Claro, claro, claro. Y, sobre todo, como entender lo complejo que era una pintura de caballete, que era necesario, desde la dimensión pedagógica, era muy necesario hacer esa separación. Yo no sé si a lo mejor porque personalmente la pintura la concibo como una cosa más integral, me costaba hacer esa separación.



Como artista plástico concibes la pintura desde el soporte, supongo

Pues sí, como todo, todo es parte de todo. Empezar a entender que además si se puede separar para cuestiones de restauración. Se puede separar y que justo, además, puedes desmenuzar muchas cosas de ella. Y creo que ahí puedes hablar de cosas de imagen, donde a lo mejor cuestiones teóricas ya fue mucho más claro entenderlas. Pero sí cómo entender cómo esa patina se concibe en la imagen, sí fue no sé, en cuestiones como de entender la conservación, en ese sentido creo que me quedaron claras muchas cosas.

¿Te acuerdas en ese momento si había alguna diferencia entre pensar en restaurar una obra de arte y un patrimonio cultural?

Recuerdo que nos hacían mucho hincapié, más bien en que nosotros trabajamos con patrimonio cultural no trabajamos con obras de arte. Y también, justo las clases que yo tenía

en ese momento eran las del profesor Cama, que no, no veíamos muchísimas cosas así, como esta separación tan tajante, no.

Pero si, creo que más… más… me ayudó mucho, por ejemplo, tuvimos una clase que era de estética, con Juan Manuel Rocha; y recuerdo que en esa sí fue muy claro. La tuvimos en quinto semestre y como que fue la primera vez que yo entendí como ¡ah! Ruskin es esto, leDuc es esto, entonces haces el ejercicio como hacia atrás… y me acuerdo que le decíamos en la clase, es que ¿por qué estas cosas no nos las dijeron antes?

Yo no sé, si a lo mejor sí nos las dijeron de alguna manera; lees cosas y no las entiendes mucho porque no has tenido mucha práctica; y la vez que lo leímos fue en primer semestre, entonces pues la verdad es que no te cazan, no, no, no. Entonces bueno ese quinto semestre pues fue eso. Incluso así fue la primera vez que, de manera más consciente, leímos por ejemplo la crítica de Rebeca Alcántara; que también fue, no se me olvida, que esa vez, la discusión, que decía a ver qué pasa: cómo ella está planteando esta crítica a Brandi, ¿no? Que de pronto es un poco extraña, porque como ella sí dice de la obra de arte, entonces, pues las momias en ese sentido, por ejemplo, no tienen imagen, porque no están concebidas como obra de arte, y era algo que ella consideraba desde su punto de vista. Eso recuerdo que sí me hizo mucho ruido, porque fue la primera vez como que dices, cómo algo no puede tener imagen, y lo discutimos mucho en clase, cómo no…si todo al final tiene una imagen. Sí, pero, a esas alturas de la carrera fue como empezar a poner en cuestionamiento todo, pero, sin acabar de entender cosas. A mí personalmente, en cuestiones de teoría, donde me quedaron más claras fue en noveno semestre, cuando tuvimos clase con Eugenia Macías. Con Eugenio Macías así, yo entendí, ¡claro! fue retomar un poco lo que vimos con Rocha, pero, pero más bien como hacia un recuento de todo, y claro por eso esto tiene sentido, pero sí, con ella vemos mucho el trabajo con patrimonio cultural. Pero de otra manera.



Hace rato mencionaba que fue confuso entender la parte como de estructura o de materia en relación a la imagen, ¿qué sería materia y que sería imagen?

¡Hijo! Es que yo en este momento, yo ya lo entiendo como que las dos cosas son un poco lo mismo, que no hay manera de separarlas. El problema con diferenciarlo es que también lo entendía yo un poco así, a lo mejor no tan conscientemente como ahorita lo tengo claro, pero si se separara eso, como que es que, por eso, es que al final, la imagen es producto de todo eso; no sé, como que no puede tener esa imagen si no si no tienes todo, como por

eso el problema en sepáralo. Ese era como mi conflicto; ya lo después entendí fue: es que para cuestiones de intervención y por cuestiones pedagógicas, o sea, en un semestre necesitas separarlo, porque no hay otra manera en que puedas entender cómo intervienes, que hay una cosa estructural que tienes que atender, pero que al final, aunque estás atendiendo estructuralmente, la imagen está implicada todo el tiempo todo el tiempo todo el tiempo. Pero no en mi manera de verlo no, no, yo no lo puedo separar, creo que es que sin la materia no tienes imagen.

¿Qué entendías por instancia histórica?

La instancia histórica lo que nos fue… que, bueno, es curioso porque justo cuando estábamos en caballete, ya tuvimos ahí tuvimos como un… fue cuando se nos metió, por primera vez, está la idea de la historia de vida. Pero antes de eso, era de, justo partíamos, yo pienso que mi generación era históricamente…Brandi, o Brandi con la instancia histórica y la instancia estética, ¿no? Es ese tiempo desde que se crea la pieza hasta ese momento en que es restaurada, porque es como que la restauración es ese culmen donde cambia la historia de la pieza, entonces tú eres alguien que está cambiando, o sea, tienes una parte fundamental a futuro de la pieza. Y me acuerdo que en primer semestre una de las cosas, nos hacían mucho, como este hilo conductor y veíamos mucho esto del contexto, del contexto arqueológico; de cómo de pronto las piezas en su momento de creación con toda la vida que cursan, lo que les sucede, ¿no? en ciertos momentos; pero si siempre se considera como qué es la conservación, siento que sí fue algo que nos insistieron, que tú restaurador vas a marcar un parte aguas, pero como si de veras la vida como si ahí fuera un culmen. Y de pronto ahorita, yo ya lo veo… obviamente sí, pero no es en culmen, es un parte del proceso, y como han sido todas las otras cosas. Pero de pronto yo ya siento que esa esa manera de verlo tan el restaurador como esa figura, como del destino final: no. Pero sí siento mucho que se entiende como proceso, y con Isabel [Medina-González] cambió un poquito el pensar en la historia de vida, seguía un poco con esa línea, pero fue un poco más como analizar y desmenuzar más esa historia de vida, que te permite ahora pensar en posibles decisiones.



¿Qué era una instancia?

La palabra como tal, no. Es como si hubiera sido un sinónimo de aspecto, aspecto histórico, aspecto estético. Como la parte…

¿Cómo usaste el concepto de instancia histórica para la restauración de la pintura? ¿O no usaste?

Entender, más bien es entender, como qué es una pintura una pintura, que tenía (creo que era del siglo XVIII), que tenía una edad ¿no?, o sea, que se refiere a que hay un tiempo entre su momento de creación y el de ahorita. Y que históricamente habría que entender como el momento en que fue creada, el contexto en que fue creada, todo lo que pudo haber pasado, hasta llegar aquí; el lugar en el que estuvo, etcétera. Como que en esa instancia histórica venía todo eso.

Entonces, todo eso ¿era como una aproximación que se daba al inicio, no necesariamente durante el proceso?

El énfasis era más al inicio, y sí pensar en que, si tiene tal, o sea es del siglo XVIII, y ahorita está aquí; y estuvo ubicada en Chihuahua y en tal lugar. Cómo que un esa era la idea. Incluso esta cuestión como tan social, como ahorita la vemos, eso que estamos viendo con Paula [Mues, actual asesora de historia del arte del STRPC], eso no, no, no lo tenía claro yo.



En relación al tiempo crees que la instancia histórica estuvo en algún momento involucrada en los procesos, por ejemplo, como se dice, es que parte digamos de la instancia histórica tiene que ver con el tiempo o con la edad, ¿crees que estuvo involucrada también en los procesos de rebaje de barniz?

Pues sí, porque al final tiene que ver con que tú… o sea, con la conformación de una pátina, bueno el reconocimiento de algo que puedes considerar patina ahorita, es porque reconoces que hubo un tiempo que pasó ¿no? Hay un tiempo que pasó, que transformó, y que cambió y que por lo tanto tú tienes que considerarlo, para no eliminarlo, porque justo matas…creo que justo ahí donde puedes pues prácticamente hasta eliminar ese proceso histórico.

¿Y en un proceso de reintegración?

También, no sé, porque justo también si tú no tienes claro… pues no estás…, sí solamente éstas reintegrando algo así como como forma y color ¿no? y no estás buscando en las pérdidas que estás reintegrando digamos. Bueno, pero estoy pensar, eso en ese momento yo creo que no lo pensaba. La integración yo creo que todavía no, en ese momento, lo entendía más como forma y color a reintegrar. Si pienso que sí obviamente en ese taller fue donde me quedó claro como la idea de patina, porque antes, sí, pero no. Me acuerdo que,

si era como entender que el deterioro, a la entonación… sí cuando tenías que hacer, por ejemplo, hacer injertos, esos cambios y tal, y de alguna manera patina; pero nunca hacíamos una discusión de patina, patina tiempo. Y en reintegración yo creo que en ese momento yo no lo entendía así.

¿Qué entendías por instancia estética?

Estético si era entender, estético es apariencia, cómo se ve. Porque estábamos muy… el profesor Cama, de quien nos hablaba era de Brandi. Y en los talleres tuvimos esta forma de hacer informes donde rellenar casillas, donde era ver cuáles son los valores, justo, de la obra, ¿no? Qué es lo que tiene, que los tiene. Y entonces, pues sí era el histórico y el estético, siempre era hablar de cómo se ve; y cómo se ve en cuanto en cuanto a forma y color que, ni siquiera, digamos, hacíamos una reflexión sobre las transformaciones estéticas. Yo creo que, en ningún taller hasta llegar a caballete, no, nunca lo hicimos.

Entonces ¿en qué proceso se abordaba la instancia estética?

Yo pienso que, incluso antes, ni siquiera en la limpieza se abordaba la instancia estética. Yo pienso que no ahorita me acuerdo, obviamente están entendiendo como un poco y por supuesto, ni siquiera me acurdo que habláramos de estética. Es complicado porque, porque, justo, una de las cosas que nos pasó en el taller de textiles, es que, en este taller, nos decían que todos tienen lavar, pero ¿Cómo por qué? Porque tienen que aprender a lavar. Para mí ese taller a mí me marcó mucho porque sí fue como, es que yo no estoy de acuerdo, porque cómo es posible que todo se lave. Y yo creo que era como, no me parece que la lógica sea: porque tienes que aprender a lavar, porque eso se aprende de otro modo.



En metales si empezamos a hablar de esa cuestión de patina, evidentemente; pero sí siento que no, a lo mejor no veíamos a profundidad muchas cosas. Incluso tuvimos una situación con una pieza, que tuvimos que dejamos en una limpieza electroquímica, y tuvimos que reponerlo [el oro de la superficie que se perdió en la limpieza]. Pero más bien como que pienso, que al final lo que hicimos de reponer, fue más como… pues para… porque pues, es que al final nosotros sabíamos, nosotros vimos la pieza y por cuestión de restauración, se perdió, y lo re pusimos como para dejar evidencia de que en algún momento había oro, pero nunca como el pensar en la reflexión de pues es que al final… la implicación de la pátina ahí, o sea, así nomás como recuperar algo que tú hiciste mal, lo que sea ¿no? Y además también siento que, en metales, la idea de pátina, sí se abordaba,

pero se entendía de un modo muy distinto porque como que la idea de pensar en imagen no era algo que discutiéramos. No que yo recuerde que discutíamos como la idea de pátina, sino más bien patina corrosión, patina transformación natural del metal.

La instancia estética estaba implicada, entonces, en el rebaje de barniz, y ¿en la reintegración?

Sí, pero yo creo que más en el sentido de lagunas, de faltantes, más de completar. Eso de pensar a lo mejor como ahorita, igual ya ahorita, me cuesta, me es más fácil pensar es que, eso en Coixtlahuaca me pasó, que podemos atender distinto que puedes, o sea, no porque sea un mismo cuadro todo tiene que ser igual. Yo siento ¿no? que era como, pues, es que depende de alteraciones, depende de dónde, depende de qué. Depende, depende de muchas cosas.

Y siento que me quedan muchas cosas muchas cosas en un primer momento claras de posibilidades de jugar con una reintegración que no es sistemático y creo que como lo que entendíamos en ese momento, eran sistemas operativos justo para trabajar como a modo de si tienes: forma y color.

Y creo que hasta… fue todavía más adelante, yo creo que en Coix[tlahuaca] empecé a hacer el ejercicio, pero fue más adelante cuando…, es que en reintegración hay muchas cuestiones que no puedes dejar pasar de largo, ¿no? De patina, entendiendo cambio de color, craqueladuras.



¿Te acuerdas si se empleaba o qué entendía por unidad, se reconocía la unidad?

Unidad. Y si trabajamos mucho con la idea de unidad, pero yo creo que, siento que era más entenderlo como algo completo; como incluso esta idea de la unidad potencial qué es como más entender a la pieza como algo completo, no, no tanto como con la posibilidad de que algo que falte es válido, es algo que aporta. Eso no lo entendí durante la carrera, fue hasta saliendo; entender que algo que falta aporta, pero en… durante la carrera creo que siempre fue…que cuando algo falta, como que la unidad no está completa.

Entonces ¿se tomaba en cuenta para tomar decisiones, esa unidad? o más bien solamente se pensaba como en lo completo.

Yo pienso que más bien estaba en el concepto de tenerlo completo, yo no, yo no recuerdo que discutiéramos realmente, como esta idea de la unidad y las implicaciones teóricas de la unidad. Y, por lo tanto, que a lo mejor que en cada caso hubiera distintas posibilidades,

debido a la reflexión de unidad en cada una de ellas, yo siempre que realmente así no, siento que no era consciente.

¿Y en Coixtlahuaca, por ejemplo?

En Coixtlahuaca sí, porque, por ejemplo, porque siempre estuvimos considerando o estuvo muy interesante que siempre fue pensar que la unidad era todo. La unidad eran todas obras. Además de alguna manera tenerlas ahí, simultáneamente, era… te se facilitaba el entender eso. ¿No? Que cada cuadro… pero eran todas juntas; y entonces sí, teníamos que estar discutiendo mucho bueno qué pasa, si estamos haciendo una cosa en una, hay que estar como teniendo un poco el mismo criterio en las otras, por esta idea de unidad.

¿Y tenía que ver con la materia o la imagen?

Más con la imagen. Yo siento que más enfocado a la imagen.

¿Otra vez como aspecto?

Como aspecto, si, la imagen como aspecto.



¿Qué es el contexto de una pintura que se restaura?

El contexto, creo que puede ser por un lado es tener varios… por un lado es el contexto donde fue creada, contexto espacio tiempo; a mí me pasa que, es chistoso, porque hace poco hablamos de eso y yo no sabía que hay varios talleres en la escuela que lo emplean solo como espacio. Eso, eso fue la semana pasada. Eso es un hecho, y eso siento que yo lo entendí, siempre, creo que, desde la carrera, con el taller de arqueología, ahí me empezó a quedar claro como es qué contexto es tiempo y lugar ¿no? No es sólo eso es lugar. Y en caballete también lo entendí así, contexto de cuando fue creada implica sus circunstancias: en qué lugar fue creada, en qué época, contexto donde ha vivido, a lo mejor en diferentes momentos que puede también tiene que ver con espacio, espacio- tiempo ¿no? Puede o no cambiar su contexto ¿no? Y actualmente pues de pronto cuál es su contexto ¿no? Y que es lo que hace que tenga un reconocimiento para poder ser sujeta a ser restaurada. Justo es por eso que es tan importante entenderlo, sino porque justo a partir de que el hecho de que está ahí y no en otro lado, es que hace como pensar: es que necesito que se restaure.

Para ti ¿qué alcance tendría ese contexto cuando restauras la pintura?

¡Hijo! Muchísimo. Yo pienso que es determinante, porque esas… para quién, o sea, en el contexto viene implicado, lugar. Lugar implica personas, lugar implica cuál es el objetivo, si, por ejemplo, está en culto, y más cuando trabajamos con obra que es mucho de culto, pues es que sí está en culto y no entiendes el contexto donde va a ir, ¿cómo vas a tomar la decisión de hasta donde puedes intervenir en ciertas cosas? Sobre todo, en cuestiones de imagen. Que justo estructuralmente pues a lo mejor siempre vas a estabilizarla, pero en términos de imagen, creo que ahí es justo donde imagen y contexto tendrían que tener un vínculo. Bueno, estructural también, porque al fin a lo mejor hay tratamientos que no puedes aplicar, o materiales que no puedes ocupar, si sabes que va a ir a un lugar donde hace mucho calor. Pero el conflicto más grande es en la imagen, la reflexión más grande tendría que ser ahí.

Hay un criterio que se utiliza o que se utilizó más antes, que es el de la mínima intervención ¿qué implicaba?

Yo siento que durante toda la carrera fue una de las cosas que nos metieron, así como de a fuerza, es que mínima intervención. Entender que uno, debes tocar lo menos que puede.



¿Y sí se cumplía?

No, por supuesto que no. Por supuesto lo entendí, obviamente, hasta que ya avancé casi hasta el final de la carrera; como que uno más bien, creo, creo que el problema fue esto de las casillitas, hacía que tú…no hicieras tú tanto el ejercicio de reflexión de porqué estás re…, como de reconocimiento, sino más bien como que tú ya sabes que de entrada tiene tu pieza y tú tienes que, como si es ejercicio ya estuviera dado por hecho, ¿no? Como que están estos valores, están estos criterios, están estos principios. Entonces tú solamente haces el *check* de tu pieza y solamente como que tú rellenas, como en fichita ¿no? Yo siento que eso es más tardado, el hecho de que pudiéramos ser como eres realmente como una un ejercicio crítico de por qué usar principios y criterios. Es chistoso porque se llaman criterios, pero a la vez, pienso que no los digeríamos tanto.

¿Se aplicaba para cualquier tipo de procedimiento?

Yo pienso que, en todo, porque, bueno, o sea, el concepto, porque ya en la vía de los hechos pues consolidabas y bueno de mínimo no tiene nada; metías en un consolidante una pieza, y es que ni si quiera tenía sentido. Pero creo que en ese momento no lo

entendíamos así. Es que ya de toda tu propuesta, es que lo mínimo, no tiene ni sentido llamarlo mínimo, porque… y nos hacían mucho decir que era lo mínimo… necesario. Y bueno, pero, si es que era necesario, pues da igual si era mínimo o no era mínimo, ¿no? Pero eso yo lo entendí ya, hasta mucho tiempo después.

Desde tu experiencia ¿has usado el lineamiento del respecto al original?

Yo pienso que sí, y pienso que también ese, ese es otro que iba junto con pegado con la mínima intervención. Como sacralizar la idea de la materia. No la idea, la materia que tienes; ese es tu original y tal. Y haces la mínima intervención necesaria para que puedas respetar ese original, qué es el vestigio de lo que tienes. Y pienso que ahorita yo ya no lo entiendo igual. O sea, es que el original creo que… durante la carrera, incluso lo que veíamos ahí en la pieza que teníamos era original, o sea, ya no era pensar como si en su momento fue…, pero qué pasó en medio, pero qué pasó ahorita, entonces sigue siendo original. De hecho, creo que la cuestión de la autenticidad, la empezamos a hablar: no fue desde los inicios de los semestres, sino fue hasta el final de la carrera que empezamos hablar de autenticidad. En caballete recuerdo que sí hablamos de autenticidad.



Pero no en todos los talleres hablamos de eso, o si se mencionaba no era como tanto el debate; y al final, justo, recuerdo mucho que, en los informes, al final quedaba: bueno, pero ¿qué criterio utilizaste? Pues el respeto al original, como si fuera obvio, y no a partir de la reflexión, de estoy respetando al original, sino se llama respeto al original. Pero, sí siento que ahorita que me pasa, que yo ya no entiendo eso, incluso si tú mismo estás transformando eso, pues es que quizá más bien el original no existe. Como que hay un punto de partida sí, pero no tanto, como que hablar de original ni si quiera tiene mucho sentido.

Entonces ¿está asociado a la materia?

Materia y a lo que se piensa, pero a través, sí a partir de la materia sí, porque tu punto de partida tiene que ser la materia.

¿Vinculado a algún proceso?

Yo creo que sí lo utilizamos, porque siempre tenías presente que estás trabajando con obra original. A lo mejor también pienso que era útil, a lo mejor, porque era el pensar que tú tienes un original, el peso simbólico de que tú tengas un original y no es una cosa, una

chacharita que compraste, y que puedes deshacer. Como que a lo mejor pensar desde allí, lo que implicaba en ti, como un respeto y una toma de conciencia, de haber es que no la puedes regar, ¿no? ¡Cuidado!

Por ahí, creo que lo del original sí funciona, o no sé, o sea, siento que fue así. Pero siempre tenías presente que pues es que tú obra es original. Entonces cuando haces cualquier proceso que estés haciendo, pues si de alguna manera tienes que ser más consciente ¿no? Pero no tanto porque haya que…, bueno no sé, o sea, como a lo mejor respeto a esa cosa, que tiene la carga histórica que tiene detrás y simbólica, por ahí lo entendería yo más.

El respeto al bien cultural es otro lineamiento ¿qué sería ese respeto al bien cultural?

Cuando yo estudiaba nunca hablamos de eso, siempre fue hablar de respeto al original. Yo creo que hablar del respeto al bien cultural, ya implica dimensionar al objeto ¿no? Ya no es, no sólo es original, sino que está considerado un bien cultural y por lo tanto tiene otra carga ¿no? Como que a lo mejor sumaría un poco a eso de pues bien cultural.



¿Qué se pone en juego al intervenir bajo el criterio de reversibilidad?

Se pone en juego el pensar que… lo que tú estás haciendo… justo como tú como restauradores sólo eres una parte en la historia, que en teoría no tendría por qué ser eterno. Estoy pensando…, que, se supone que tendría que ser reversible, para que, en cualquier momento, partiendo de esta idea del respeto al original, y que justo el original es el que se debe preservar, pues eso que tú hiciste pudiera ser quitado, para en caso de que se necesite mejorar, o volver en algún tiempo, pudiera estar exento de todo lo que tú puedas hacerle, ¿no?

Pero es chistoso, porque ahorita pienso que, por un lado, eso; pero por otro lado en la capa pictórica, como restaurador eres alguien que determina así ¡pum! ¿No? Con lo que haces [como queda la obra al final]. Pero entonces el que, hablar de reversibilidad es como raro. Porque entonces sí eres tan determinante, y sí justo, hay cosas que no pueden ser mínima, porque si no se pierde [la pintura], entonces pues no sé, o sea, como que hablar de reversible pues que ni… también… es como raro, ¿no?

¿Se aplicaba en todo, o en algunos procesos?

Por lo menos el pensar en reversibilidad, creo que se tenía presente para casi todo y creo que también pasó que, en mi generación, ya nos hablaban mucho de reversibilidad, pero ahora también hay que hablar de retratabilidad, porque ya nos tocó evaluar cosas de los paraloids y las cosas de los ochentas. Entonces pensemos que no era reversible sino de que podamos volver a tratar; y eso creo que fue interesante porque ya no es, pues, ya no es echar para atrás, sino que podamos seguir… o sea, ese original no queda exento de lo que le hiciste ¿no? Sino que ya es una cosa conjunta, o sea, ya lo quisiste ya es parte de eso.

Es que como justo ya nos pasó, que empezamos a pensar más bien en que, bueno, los materiales que usemos habría manera de que pudieran volver a ser tratados, no tanto de que lo echemos para atrás, sino ir sobre eso mismo.

Te acuerdas que teorías daban sustento o justificaban tus intervenciones.

Como que la teoría la teníamos también en esta casita, de la teoría es una cosa que supuestamente soporta lo que hacías, pero a la vez creo que era… como la teoría… la teoría era como si los criterios y los principios son la teoría. Y, no sé, no sé, pero, pero, justo criterios y principios ya estaban un poco dados, ¿no? Como que tus principios y criterios son la mínima ta, ta, ta, intervención… yo siento que será nuestra plataforma teórica; no tanto pensar desde: es que por ejemplo Philippot está partiendo de esto. Y que eso lo maquináramos durante el semestre, yo no lo recuerdo así tan claro. No lo recuerdo así.



Y recuerdo que Eugenia Macías me hizo mucho ruido, porque fue la primera vez que ella nos hablaba: es que, es que, ¿qué es una teoría? Y, por lo tanto, lo que tenemos en restauración, es una filosofía. A para mí es… así fue como una apertura de, ¡Dios mío! es que sí es cierto. Lo que tenemos es una filosofía de la restauración. Y qué impresión, porque, porque, justo toda la vida hemos hablado de teoría y a la fecha seguimos hablando de teoría, pero es que no puede ser, o sea, es que en restauración no puede haber una teoría como tal. O todo lo que conocemos como teoría, no es una teoría, porque no es algo que se comprueba; son más bien bases, criterios les puede decir, a lo mejor hasta deberíamos eliminar la palabra teoría, ¿no? A lo mejor pensar en hablar de criterios, principios y de filosofía ¿no? O sea, hablar como con esos términos; como que, de pronto creo que a lo mejor es esta idea de en el gran universo de dividir práctica y teoría, se ha

englobado todo lo que es hablar y palabras, en teoría, y por eso a lo mejor le denominamos teoría. Y nos hemos casado ahí, y no se hace algún esfuerzo mayor como por… o así simplemente se quedó encasillado y por eso decimos, es que estamos teorizando, pero creo, creo que no estamos teorizando. Sí estamos reflexionando, pero reflexionar no es lo mismo que teorizar.

¿Es un paso más?

Sí, es que teorizar es algo que vas a comprobar, pero ¿cómo vas a comprobar? Pero incluso ¿cuál es el objetivo de tratar de comprobar? Ni si quiera tiene caso comprobar algo. Más bien, plantearte cosas, cuestionarte cosas, y justo el proceso de toma de decisiones, parte, vale gorro una teoría; más bien vale poner en juego qué estás reconociendo y qué criterios vas a ocupar y qué principios y tal, que no necesariamente son como estos enlistados, que creo que todavía ese ejercicio nos hace falta. A lo mejor de pronto han salido textos ¿no? Que, que, justo hablan de éstos, de principios y creo que es un ejercicio muy bueno, me parece, me parece muy válido, pero creo que a veces, lo veo ahorita, los estudiantes que se les hace muy fácil retomarlos tal cual, literalmente, en lugar de pensar. Y espérame, pero, incluso en ese sentido ¿no? ¿Qué estás tú reconociendo ahí? ¿Qué estás tú viendo, como tal? ¿de legibilidad, de reversibilidad? O sea, qué estás tú viendo que se podría cuestionar. Eso que a mí me pasa, que yo cuestiono algunas cosas de ahí y no las uso. Pero creo que en esa parte si nos falta todavía.



¿Algunos autores que creas que hayas manejado más en la carrera de la carrera?

Pues de cajón era Brandi, Philippot también. Brand y Philippot, en cuestiones teóricas, creo que eran básicamente eran ellos dos.

¿Y sí lo leíste, a Brandi?

Ajá, lo leímos en primer semestre, que entendiste lo que entendiste. Y con Juan Manuel [Rocha] lo leímos y también lo de Rebeca, que ya es otra cosa ¿no? Y además lo bueno es que fue como orientado; pero ya luego con Eugenia [Macías] alguna parte, pero también fue como, un poco más crítica ella también: a ver, pero como alcances. También empezar a hablar de Brandi superado, ella también nos habla de que, es que la teoría de Brandi ya está superada y tal. Y sí te hace repensar un poco que, si ya está superado, ¿cómo? Obviamente ahorita ya entiendo otra cosa de Brandi y tal. Pero creo que básicamente ellos

dos eran los que más ocupamos, para, creo, que hasta para justificar ni si quiera para argumentar, para justificar lo que usábamos de teoría.

Y ¿qué te queda a ti después de Coixtlahuaca? ¿hay algo que cambia tu percepción, que te da otro sentido digamos de la restauración?

Sí mucho, sí, sí, mucho. Yo creo que, caballete, creo que le entendí en Coixtlahuaca. O sea, que cuando estuvimos acá, hubo cosas que creo que me metí más en la parte operativa; obviamente sí, no sé, no, no creo que meramente técnica, pero, porque no; porque sí hacíamos mucha reflexión. Pero entender la pintura como esta cosa más grande, como parte de un lugar, como incluso un proyecto donde hubo participación social, el estar haciendo ejercicios con las... con la comunidad, sí te hace verla diferente.

Verla por ahí, como bien cultural, no sé hasta como incluso, como obra de arte, yo le entendí, no en Coixtlahuaca, sino años después. Y obviamente sí me pasó, pues que a partir de Coixtlahuaca y de los ejercicios estuvimos haciendo, pues me permitió pensar en cosas de la tesis. Sí fue como un ejercicio de reflexión bien interesante; lo de… y lo hablamos hace poco, de lo que pensamos de secuencia técnico pictórica. No fue desde ahí, obviamente empezaste tú a trabajarlo desde antes, pero, pero, sí siento que ahí, tener el espacio y el tiempo para desarrollarlo mejor. Porque como que en los semestres al final pues lo vas metiendo y recuerdo que eso fue en mi generación, a mí me gustó mucho esa parte, ¿no? Como entender la cuestión plástica de la pintura, y tal. Pero ahí [en Coixtlahuaca] pudimos realmente empezar a ver: pero qué pasa en este cuadro y qué pasa en ésta, hay una cosa distinta aquí no. Que además fue bien interesante que a partir de lo que veíamos cuando Nelly [Sigaut] por ejemplo, fue y que decía, es que esto es un bosquejo y hasta que, nos decía: ¡claro! yo conozco. Y decíamos, pero llevamos meses viendo esto [la pintura], no me digas que es un bosquejo. ¡Claro que no! Y estábamos ahí argumentándole. Y era como pues es que aprendes, de tanto tiempo de ver, ver muchas obras, bueno, de un solo pintor, las manos, lo que quieras; aprendes a entender muchas cosas de la pintura.



Ya te tocó un semestre de caballete y entonces se requeriría más tiempo de trabajo

Definitivo

¿Te acuerdas haber trabajado algo sobre teoría en Coixtlahuaca? ¿Era tácito o implícito?

Yo creo que fueron cosas más implícitas, o sea, no se era que discutiéramos, a ver: pensemos en…, pero creo que sí había cosas más de reflexión, sí fue más implícito. Lo que fue muy interesante también es que había muchas personas con cosas muy distintas, ¿no? Yo, de Chocho [Alberto González] y Dalila [Terrazas] aprendí muchísimo, muchísimo, muchísimo. De cómo… de su manera de entender cosas, ¿no? Porque además tenían una sensibilidad muy desarrollada para…para ver y para ejecutar, además. Y no lo discutíamos como tal, sino más bien, creo que hacíamos esto de: ¡claro! Es que aquí notas tal…claro, entonces… y con Gisela igual ¿no? Como que habíamos algunas personas en el equipo que podíamos discutir mucho, digo al final todos, ¿no? Pero de pronto había personas con las que yo notaba que tenían mejor desarrolladas algunas cosas, por la experiencia que tenían. Me queda claro, me queda claro. Pero sí creo que fue más implícito, como y bueno: qué vamos hacer aquí, el discutir entre todos. Bueno, aquí, vamos hacer esto, vamos a llegar hasta acá, haber estás rebajando barniz, pero a ver, veamos. Al final ahí estás poniendo en juego muchos criterios y principios, aunque no los manifiestes.

¿Quieres agregar algo?



Es que más bien ahorita, está bien interesante, que en este momento me están pasando como cosas. Como que me estoy cuestionando cosas. Hasta eso de hablar de los criterios y hasta donde sí y hasta dónde no, ahorita me están haciendo mucho choque y eso está bien, porque si es para poner en práctica.

En las discusiones del taller ¿crees que se da un ejercicio más explícito sobre la teoría o queda también implícito?

Hay cosas que quedan implícitas, yo creo que hay muchas cosas que quedan implícitas; pero también ésta no, no, no sólo dejarlo algo implícito, si no, a ver…pero entonces, por ejemplo, qué implicaría aquí el hablar de autenticidad, pero ya no solo es enunciarlo y rellenar las casillas. Sino creo que, seguramente cometemos muchos errores porque eso es normal, pero creo si buscamos hacer un ejercicio más de que piensen por qué están haciendo algo, a qué se refiere lo que están diciendo, si estás hablando de autenticidad en tu obra, a qué te refieres específicamente. A qué y por qué, en dónde lo ves, materialmente y en qué sentido. Creo que sí estamos intentando hacerlo… a ponerlo más en juego, más en discusión. Y yo siento que, obviamente, pues también no es sólo de uno, también depende de la receptividad de los estudiantes; de pronto en los últimos años está bien

interesante que sí se ve, como un ejercicio ahí de aplicación de cosas, que no solamente rellena y eso ya es ganancia.

θθθθ

Verónica Chacón Roa
ENCRYM, mayo 10 de 2018.
Estudiante STRPC 1991-1992

Entra al STRPC en el 1991, estaba Liliana Giorguli, Cristina Noguera y Lourdes Morán, grandes maestras, como siempre.

¿Qué era restaurar una pintura de caballete?

De entrada, cuando llegué a la escuela de restauración, mi objetivo era caballete precisamente, porque siempre me gustó pintar; y estaba dudosa si entrar a la Esmeralda o entrar acá en la escuela de restauración. Entonces saqué ficha para las dos instituciones. Y exactamente cuando me dieron el sí para entrar acá al propedéutico, yo iniciaba los exámenes, entonces dije no, me voy a concentrar; porque además el propedéutico era un filtro. Considero que todo inicio, desde nuestra generación, era desde que haces entrevista, desde que vienes a las pláticas propedéuticas y las previas a entrar, para mí fue muy interesante, porque era fascinante, me hipnotizaban con sus pláticas. Y yo creo que fue lo que más me ayudó a mí, el estar siempre atenta a todas las experiencias, jamás me cerré a ninguno de los maestros; al contrario, procuré absorber más de lo que se podía. ¿No? A muchos se los he dicho, pues, traté de ser una esponja con ellos.



Desde que te haces la semana de exámenes es muy importante que no solo tocaran lo teórico. Yo estaba algo falla en lo teórico, principalmente en el área de física y en química, pero, aun así, el haberlos pasado los exámenes y haberlos complementado con tantos ejercicios que nos dejaron, y haber hecho figuras tridimensionales, reintegrar como uno lo entendía en esos momentos, generar un títere, estar en convivencia con ellos [profesores] en el propedéutico, casi un mes, era increíble. Ver cómo el maestro Montero reintegraba con líneas perfectas, temblando, ¿no? era impresionante. Y este, pues yo creo que todo empieza desde ahí.

Posteriormente ya en el taller de pintura mural, me fascinaron también, pero pues siempre mi objetivo era llegar a caballete. Tuve la fortuna de tener estas maestras Liliana Giorguli, Titina [Cristina Noguera], excelente integradora, Lourdes [Morán]y ya luego Gisela [García]. Pues mira, a mí me pareció increíble entrabar a caballete, porque fue el primer taller donde realmente dieron teoría previa a empezar a tocar los objetos. Cosa que no sucedió en los anteriores, en los anteriores había seminarios, entraban varios maestros, pero no era tan consistente con lo que se decía; a veces nos decían una cosa y a veces otras personas decían otras.

Caballete fue muy certero en darnos dos semanas, es más nos dijeron pongan atención porque esto no lo vamos a repetir, entonces hagan sus propios apuntes. Y yo generé mis apuntes; de hecho, todavía los tengo. Hace tiempo tuve una inundación en un departamento y se me mojaron, pero bueno aun así los rescaté por si los quieres. Y pues les gustó mucho a las maestras, me felicitaron, porque puso el texto con gráficos, ¿no? Ahí al mismo tiempo los iba dibujando y eso me sirvió, porque siempre regresé a mis apuntes, porque, además, cada quien entendía las cosas como podía, cada persona somos un mundo ¿no? Ya después al salir de la escuela, en labores profesionales, fuera de la escuela, pues cuando se dio de nuevo un proyecto de caballete, siempre tuve el recurso a la mano. Creo que este, por cierto, están en pdf, ya con mejores gráficos y escritos bien redactados, no como en esos entonces. ¡Ah! Pues de hecho esos apuntes fueron utilizados por Alfredo Vega en la Escuela de la ECRO, para dar las primeras clases. Y me decía oye Vero tienes los apuntes y sí le dije, ahí te van.



En procedimientos, tú sabes, que se enfocaba mucho al reentelado a la cera resina, que era de las mejores técnicas, pero también viendo como lo comentas, en las prácticas de campo se complementa uno demasiado, con la práctica del mismo taller y afuera. Tuve la fortuna de ir a Santa Ana [El Salvador C.A.] y allí este… vi por primera vez lo que es la técnica a la gacha, que en ese momento le llamaban a la gacha. Nos la enseñó el profesor Cama, y vi la función en un formato muy grande; eran estos, estas telas que estaban en la cúpula o están en la cúpula. Pues además en ese momento, el maestro Cama era director de la escuela y sabía que me gustaba pintar, entonces le hacía yo el diseño que faltaba, de estos tres que eran similares. Considero que tantas pláticas de tanta gente, el ir practicando al mismo tiempo y nunca soltar la profesión, en la parte profesional, empecé a trabajar desde el segundo semestre y nunca he parado desde entonces. Y entonces esa es la parte que realmente va enseñándote, te va dando pautas ¿no? Inclusive de los sistemas

establecidos y probados, no solamente en cuestiones de materiales, sino también de cómo se puede hacer un proyecto.

Me pasó mucho en el telón del teatro Juárez [Guanajuato], que era necesario hacerlo [un reentelado] de contacto, era un temple y estaba muy degradada la tela. Entonces había un problema técnico por los espacios, se tuvo que preparar la tela previamente antes de llevarla al teatro y después del Cervantino, regresar y acomodar todo para trabajarlo ahí, en esas dimensiones, no había, no había lugar. Es eso también me forzó también a invertir el procedimiento, que era pues colocar plataforma de fieltro luego su plataforma de papel siliconado, este… se maneja el bastidor hacia abajo y bueno hacías normalmente así el trabajo. Pero yo lo que hice fue hacerlo a la inversa, preparando la tela previamente y lo volteé, nada más lo que hice fue voltearlo, y entonces se pudo trabajar desde arriba, la adhesión se fue haciendo manualmente, entre varias gentes, al mismo tiempo y rodando. Empezando desde el centro, ahí era la importancia, porque si íbamos a empezar de un extremo y si quedaba chueco, iba a ser un problema. Entonces, a eso me refiero con los mismos sistemas ¿no? y pensar cómo pueden funcionar en cada caso, así es.



El reentelado a la cera resina, a pesar de que ya no se utiliza tanto, pues hay muchas pinturas que sí lo requieren, por el daño que tienen en tantos estratos ¿No? Ya cuando no hay tanto porcentaje bueno pues si ir a las técnicas de contrato o muy locales de pequeños injertos.

¿Existía alguna diferencia entre restauraba una obra de arte o un patrimonio cultural?

Pues sí, precisamente estuve en la generación en que nos instruyó mucho Roberto Ramírez, él como historiador, desde la parte de la producción del ser humano. Y sí nos enfocaron mucho a olvidarnos de la obra de arte como tal y más bien darle importancia al desarrollo de comunidades, de producciones, pues no sé, en diferentes épocas. Creo que ese enfoque sirvió mucho también para ampliar el mundo, y no, no focalizarlo y no olvidarse de otras situaciones que pueden existir.

Por ejemplo, esta parte del convivio con las comunidades, yo creo que es otra cosa muy relevante. Me sucedió en Santuario Mapethé [Hidalgo], o sea cuando estábamos trabajando primero en la parte de caballete, luego el retablo que estaba quemado, que se quemó muchos años antes con veladoras, y entonces este… pues de eso, a ver otro enfoque de cosas ¿no?

Ya posteriormente, años después, como unos 4 o 5 años después Liliana [Giorguli] ya había trabajado con un grupo, el hacer la conservación, darle un reentelado previo, para trabajar la parte de la reintegración. Entonces platicando con ella me dice, Vero haz la propuesta, la respetamos y procura que sea reversible. Y ahí entramos ya los temas de teorías ¿no? Entonces enfoqué esa parte de reversibilidad, y si la antepuse ante muchas cosas, inclusive a la mínima intención. Te puedo decir que en ese momento le dije mira ya comenzaron y como lo reentelaron a la cera resina, pues la preparación que hice para hacer el injerto fue ya a la cera resina, ya preparado, simplemente para que se fuera colocando por calor y hacer un tipo de "parche", que fuera removible. En algún momento si no hubieran querido la reintegración, vamos, se quita y no pasa nada.

En este caso y volviendo a las comunidades, fue bien importante convivir con ellos, tantos años, de vivir en sus casas, de comer con ellos, de platicar, ver sus inquietudes. Eso, eso, abrió otros aspectos que también, si bien no se tocaban tanto acá, si te dan la oportunidad de saber qué es lo que necesita pues una comunidad. Entonces fui, fui con este Germán [Fraustro], él iba directamente a reintegrar las zonas que están carbonizadas y a dar integración ortodoxa. Que es con rigattino y con pinturas al barniz; él es un excelente reintegrador y este… bueno la función que iba a ser, era recuperar lo que se había perdido ¿no? Entonces, existían dos documentos muy pequeños, era una fotografía de tamaño pequeño a color, pero muy borrosa; solamente me daba datos de tonos, de colores, y pues ya viendo el físico pues podrías dar, más o menos, la idea. Pero abajo estaba todavía todas estas cuestiones de flores, de reliquias. Entonces tenía ese documento y tenía el documento de una diapositiva en blanco y negro, ya más nítida, pero también con la problemática, aunque no estaban en los mismos lugares acomodados, bueno eso me daba opción de verificar, en un lado o en otro, lo que estaba detrás. Además, en la diapositiva, pues la trabaje para no utilizarla y ya poderla pues semi-proyectarla para generar las líneas principales

Entonces este…. pues bueno, el trato fue de que tenía 15 días desde mi llegada, que iba ir el profesor Cama. Y en 15 días estuvimos, tanto la parte de la reintegración externa, esta parte del cuadro original, como esa parte nueva. Entonces llegó un momento en que, por ejemplo, hasta abajo, eran 22 personajes que había que rehacer. Y hasta abajo, alguno que otro, pues ya no me daba datos, ni en una foto ni en otra.

Qué se hizo en esos casos, pues, como se convivía mucho con el señor de la Lonja Mercantil, que es la tiendita que hay ahí, pues observando sus rasgos en algunos dos personajes tienen una similitud con los rasgos [de él]. Entonces lo terminamos, lo sacamos porque iba a ir el maestro Cama; y desde que iba entrando ya por ese pasillo, lo vio y nada más vi su sonrizota; pero, así ¿cómo? Y dije híjole pues a ver qué me va a decir. Y entonces me dice en ese momento, sabes que Vero, pues ya el cuadro está compitiendo con el original. Estaba muy bien pintado. Dice, no sé qué hacer, porque pues esa no es la mínima intervención. Y me dice, pues ¿cómo justificarías? Bueno pues, en primer lugar, está documentado, ampliamente, ya desde lo quemado, desde que otro grupo había realizado la conservación, en el momento en el que se estaba haciendo los traspasos de formas, mientras se estuvo realizando, los por qué, que se utilizaron los documentos antiguos que existían afortunadamente, si no, hubiera sido una cuestión de invento. Y ahí sí, ya no le entro a eso. Y la cuestión de este… pues también hacerlo reversible, para mí la mayor justificación, era esa. Y en un momento dado, también sugerí, aunque ya no se realizó, un tipo de barniz más opaco, simplemente para desde perfil ubicar qué parte no era original, que bueno, sí toda la orilla sí denotaba, sí se nota dónde está la parte que ya no es original. Pasó el tiempo, ya no supe después qué más pasó; regresé a Santuario hace como 4 años y ya después en una plática con Liliana me dijo que los de la comunidad misma dijeron, la queremos así. Eso para mí fue muy relevante.



He tenido otros casos, no solamente en cuestiones... como de antes del siglo, antes de 1900, como de obras distintas a las que trabaja el INAH; he estado viendo obra de arte moderno, arte contemporáneo, desde hace 18 años que he estado trabajando y esa ha sido la base también. Hubo un cuadro que es un mural, pero trabajado como caballete, que está en contraloría del metro, y no está a la vista del público, está de hecho en contraloría, ahí saliendo de Isabel la Católica. Este mural caballete, porque se trabajó tal cual, se quemó en el 2014, con un arbolito de Navidad; lo arrinconaron y desgraciadamente cayó una chispa, cuando estaban cambiando toda la estructura, entonces se prendió como antorcha. Y quemó fácil unos 12 metros cuadrados de mural, entre pérdida total y en carbonizado y en degradado hacia ahumado. Entonces éste Luis López Loza que se hizo en el 73 [1973], resulta que es de los pocos murales que hay de tan buena calidad, entonces se le habló al autor y dijo que si Verónica, no andaba por ahí. El me conocía porque ya había tratado una de sus obras, que tenía una rotura, con mugre de 30 y tantos años, con grafitis, con rajadas que subían muebles y bajaban, con pintura de cuando daban mantenimiento. Y ya lo había

tratado previamente, pero no había sido tan intensa la intervención. El pidió que fuera específicamente yo. Y lo que se hizo fue algo similar al Teatro Juárez [Gto.], desprendí un sector completo, y lo trabajé y como no daba el ancho, lo hice con esta técnica de haber enrollado [aquel de Guanajuato] en un sonotubo, me dio mucha confianza. Y de estarlo trabajando por sectores e irlo ampliando poco a poco hasta el momento donde estaba ya sano, hasta ahí se enrolló. Entonces me dio el espacio, me dio todo. Y bueno también ahí se hizo un injerto a nivel, y como tenía la documentación previa del tiempo en que se trató la primera vez, que resulta que se hizo una reintegración de color y de figuras. Que es una reintegración muy complicada porque son figuras muy difíciles.

Lo que se hizo ahí fue trabajar con otras técnicas, que también considero que son necesarias en caballete y en cualquier pieza, que es, por ejemplo, trabajar en Foto Shop. Entonces, lo que hice fue rescatar la foto, que no era tan buena en esos años en todo lo digital, pero sí daba todos los lineamientos de color y de líneas. Con tomas desde abajo del faltante, ya con el injerto y seccioné para hacer una cuadrícula, cuadrángulos como de ajedrez, y desde arriba la toma fotográfica ya con el cuadro en Photoshop y sobre esa misma, pues ya tuve la oportunidad de hacer el diseño. Se imprimió en tamaño real, en bond, con bastante presión y ya con un grafito se trasladó. Y ya bueno, después la reintegración. Se hizo con premura porque se tenía que entregar por presión del seguro, de la empresa y de la misma gente el metro, de la mudanza y ya me tenía yo que mover de ahí. Y con el andamio se cubrió una parte por donde entraba la gente. Y por ese proyecto me pude quedar ahí, que es una fortuna estar ahí. Consideró que algunos colores, unos rojos que dejé mal, Y el autor me decía, Vero, en cualquier momento regresamos y se rehace. Entonces, ya al terminar, el autor fue y dijo: yo pensé que ya no era rescatable; un hoyo, quemado, y además restos del extinguidor. Pues en esta parte ya de conclusión teórico-práctica, consideró que la experiencia te va dando la mejor manera de hacer las cosas.



¿Cómo denotaste esas reintegraciones?

Pues mira yo las denoto al cero, no solamente, por ejemplo, en el metro también tuvimos en el 2001, un grafiti enorme, con aerosol, penetró hasta la base de preparación en el mural de Rina Lazo, que es de acrílico sobre tela, que está ahí en Bellas Artes. Es una reproducción que hizo… es una de las tantas reproducciones que hizo, que fue pionera al sacar los diseños e hizo su reproducción para el museo Antropología, para el metro, para

uno que se subastó y ella misma lo compró y ya se lo llevó a Guatemala. Después trabajando de ella precisamente el que se fue por el mismo antecedente del metro, entonces ahí el problema del metro, es que hay tantos grafitero, que tuve que estudiar la parte de los grafitis; había un chico, un diseñador gráfico que hizo una tesis, social; entonces él me explicó la cuestión de cómo si un grafitero ver que intentas quitarlo y no queda, regresa y vuelve a hacerlo. Entonces me decía, es importante que lo quites totalmente. Hablando con la autora, le dije sabe qué va a quedar al cero.  Sí Vero, confío en ti.

Primero fue eliminar el grafiti, que es trabajo muy intenso, pero se trabajó de forma muy delicada, al grado que a veces llegábamos a la base de preparación, a veces no. Y ya fue después la reintegración de color, tengo toda la documentación, con acrílicos igual. Entonces estábamos trabajando, ya casi al final, nos dimos cuenta, estaba con dos compañeros que consiguieron allá del metro, nos dimos cuenta cómo los grafiteros llegaron, empezaban a sacar fotos y empezaban a asomarse y como a encontrar el lugar donde había estado. Pues ya no lo encontraban.

Pues te lo puedo asegurar, en el metro, que es uno de los murales así a la mano del usuario y donde transitan más de 5 millones de usuarios, no hemos tenemos intención de más grafitis.



En ese caso, en el que la denotación como concepto, no existe, porque la intención es que no se note, ¿qué privaría la historia o el aspecto, o la estética?

Antes que nada, yo creo que tiene que ver mucho también su funcionalidad, en el sentido de que este tipo de objetos, del metro, que son bienes muy públicos, pues el usuario mismo si no ve bien las cosas, inclusive da por tirar más basura. O sea, regresamos a la tesis de “ventana rotas” que también fue una de las cosas que leí muy intensamente, donde precisamente hablan de cómo en Estados Unidos, con Giuliani, hicieron un experimento en una calle que siempre estaba grafiteada, entonces lo primero que se hizo, fue cambiar las ventanas rotas, quitar los grafitis, pintar bien sus calles y poner vigilancia. Y, cuando alguien llegaba a ser algún destrozo, inmediatamente se cambiaba; y en ese momento, la gente dejó de hacerlo. Entonces con base en teorías sociológicas, funciona tener las cosas bien, en general. Y lo mismo en los bienes culturales. Y bueno eso le da un orgullo al usuario y lo adopta.

Entonces yo creo que eso es muy importante. En el caso también de tener cerca a los autores, bueno, te da la facilidad y te da movilidad de manejar las cosas y los proyectos. Sucedió con [Rafael] Cauduro, que un grafiti que llenaron aparte de grafiti, y después hubo gente de limpieza que enviaron y le metieron no sé qué, que lo borró una mancha espantosa, y ya fue cuando me hablaron. Integramos un proyecto aquí con el taller de arte contemporáneo, con Karen [Landa] y con sus alumnos del momento. Hablamos con el autor y aparte de su permiso, bueno, ya en esa parte que se había perdido pues se reintegró a muy similar a como pintar el maestro Cauduro. Pero cuando llega a dar el visto bueno dice, qué creen, que yo aquí tenía un grafiti original. Noooo, y nos enseñó una foto, porque lo tenía documentado. Era un personaje como esos que pintan los niños una bolita de carita sonriente y sus patitas, así sus bracitos de líneas ¿no? Y dice, lo reintegran o lo reintegro yo. Y le dije permítame reintegrarlo maestro. Lo mismo, se hizo con Photoshop al tamaño, y en una especie de mascarilla se hizo en papel y se dejó las líneas que se veían antes, primero se marcaron en un tono muy bajito y ya después con rigattino, para de notar que ese no era de Cauduro, ni de un pasajero tampoco. Entonces pues todo eso te digo son experiencias bien diferentes y que te dan más elementos para reaccionar y ver la situación de cada cosa.



¿Qué se restaura la materia o la imagen?

Para mí son las dos, la materia es sumamente importante, más que nada para la conservación, para tener la estructura y, es estructural para mí. En todos digamos, las etapas, que es desde la tela, la base de preparación, la pintura, las capas de protección, para mí todo eso es estructura. La epifanía, la imagen, bueno pues es lo que le da el sentido. Para mí es sumamente importante rescatar ambas.

Cuando se hablaba digamos, porque nos tocó en aquel momento hablaron de la instancia histórica y la estancia estética. Te acuerdas ¿qué era la instancia?

Sí por supuesto, yo creo que tantas pláticas de tantos maestros, siempre fueron enfocando a ello, yo no consideró que sea nada no es mía, sino de todos los que hemos estado con esta escuela. Es maravillosa escuela y las otras del interior de la República, pero a nosotros tuvimos una suerte de tener a los pioneros y seguimos siendo pioneros. Estamos en una época en que empiezan a cambiar muchas ideas ¿no? Si me quedaba claro estas tres instancias. Además, la funcionalidad, las tres. Para mí siempre, antes que nada, pienso en esos tres puntos.

En la parte histórica se me hace muy relevante documentar, documentar, investigar. Evidentemente la investigación científica hay que tener ¿no? y que no se considera veces teórico, pero tiene esa parte de la teoría, porque además se puede tomar puntos de vista interdisciplinarios. Entonces es básico siempre primero observar bien, investigar no solamente la materia, sino también qué ha pasado con ese bien, hacia donde se pretende que llegue.

Algo que me quedo siempre muy claro, y al principio me conflictuó, era de que uno a pesar de que sabes que los bienes se van a morir algún día, van a desaparecer, por cualquier hecho. Bueno fue un conflicto, porque entonces existimos entonces para ayudar a este objeto, a traspasarlo a otras personas, a otros tiempos ¿no? Lo mejor que se pueda, en el sentido de no dañarlo uno también. De no… es importante el no falsear, evidentemente; en esas reintegraciones que yo le llamo restituciones, bueno, es importante que está documentado. Y de que también hay gente que anhelaba y quería permanecer así, y que eran los dueños más cercanos entrecomilladamente. Entonces este… la parte funcional, es una de las cosas que también, por ejemplo, en metales llegaba el momento en que estas máquinas de escribir, estas fotografías gigantes, cuando hacían allá en Galas de México, tuve oportunidad de ver cosas así. Entonces encontrar ese sentido y restituir esa función, para mí es muy importante.



Rebajas un barniz ¿cómo se inscriben estas instancias?

Yo creo que es indispensable el ojo, yo creo que el buen ojo, esa es una característica que se busca en la gente que quiere entrar a esta escuela. Porque puede haber, por ejemplo, muchos pintores que se hayan hecho asistencias de restauración en Europa, pero no tienen ese ojo, de… cómo decirlo… Y también tiene que ver con la limpieza y tiene que ver con la reintegración ¿no? El utilizar por ejemplo luces especiales, como Uv, para detectar perfectamente dónde están tantos repintes históricos, o cuestiones del mismo barniz, yo creo que eso es una cuestión de sentimiento, ¿no? Yo siempre trato de nunca llegar hasta abajo, pero tampoco perderlo. Entonces sí hay un cambio visual, pero es un cambio agradable. Y ya después si se complementa con una reintegración acorde, bueno para mí es…, o se lo entregas, le entregas a los bienes tu ser. O sea, eso para mí yo sí he sentido esa parte, puedo decir así sinceramente es una cuestión un poco hasta esotérica, porque te llaman los bienes, te dicen, te van platicando. Antes se hablaba mucho en las clases y había gente que se burlaba de lo que decían, pero en realidad yo sí le ha sentido el sentido

eso. Me han pasado cosas muy raras, ¿No? Por ejemplo, eso que pasó del Hemiciclo a Juárez, paso diario en las mañanas, pero en las mañanas no pasa nada, y de regreso muy pocas veces. Y haz de cuenta que Benito Juárez, me gritó, ¡eh!, me están pintando. O sea, te juro que sí lo siento, y es de risa, pero algo por ahí sucede, porque si te vas integrando a esta historia.

¿Qué entendías por unidad?

Unidad es el ente que está conformado primariamente ¿no? La unidad puede ser una persona, personas, puede ser un objeto. Cómo lo intuyó, cómo lo hizo el artista es pate de encontrar ese sentido, no solamente el visual. Es muy importante en visual, porque finalmente la gente que no tiene mucho ojo, bueno es lo que percibe más, ¿no? Pero desde esta unidad de integración y su estructura, por ejemplo, en el mural saber que está disgregada una materia, un mortero, ahí hay, desde ahí te da la sensación de no tener esa unidad, aunque los demás no lo perciban, aunque el turista pase y no lo siente. Entonces te puedo decir que finalmente, que el mismo cerebro se pone a estructurar, pero uno le da una ayudada. Mira, por ejemplo, en algunas partes no ha sido, pero por ejemplo en caballete, siempre retomas algo. En los murales de La Moreña [Jalisco], se quería hacer [la reintegración en un sistema 0-0, sin denotar] cero, y me dijeron, vamos a hacer el intento de hacer rigattino, pero que quede muy muy integrado por son colores muy intensos. Entonces el mismo mural se trató con rigattino.



El concepto de unidad, ¿lo utilizas en algún procedimiento en particular o en general?

Es en general, mira, si no tienes esta unidad, de llegar hasta ciertos límites, al limpiar la superficie, no, eso se ve disipar se ve horrible ¿no?  Inclusive desde las pruebas de la misma limpieza, o sea, donde sea. Y bueno, ya viendo el mejor resultado, pues tratar de dar esa unidad homogénea ¿no? Yo eso lo veo como la unidad, como en la obra. Mira la cuestión por ejemplo de injertos, también si no das un buen injerto que llegue bien a tope.

Recuerdo mucho a este Luciano [Cedillo] en cerámica, cuando estamos pues en nuestros primeros talleres, le tenías mucho miedo, ¿cómo le voy a hacer? Y ya que le vas agarrando el sentido, al rato resanando, pues al final ya que vas lijando, etc., se lo daba y me decía: no, siéntelo. Pero los mismos maestros, por eso me refiero mucho a ellos, porque para mí son los grandes maestros, porque te sean hasta a ver con los dedos ¿no? Entonces

este … pues, en todo esto tiene que ver la unidad, desde cómo vas a tratar un injerto, un resane, de diferente material, en diferentes circunstancias, no sólo en caballete.

¿Y la unidad potencial?

Y bueno pues no, uno trata de llegar a esa unidad potencial e integral. Digo también con una buena reintegración, un buen barniz, que no sea agresivo, que no sea brilloso, que no sea canica chupada. Pues desde ahí viene tratar todo integralmente.

Entonces para ti, ¿la unidad potencial está vinculada a un proceso de integración?

Tiene también que ver con la parte hacia afuera. Tiene que ver con este punto de vista. Por ejemplo, en las maquetas del zócalo del metro, pues uno puede tratar como unidad cada una de las piezas de la maqueta, cuando ellas son parte de la misma maqueta; la prehispánica con sus diferentes templos. Pero además son parte de otra unidad. Entonces, por ejemplo, hubo administraciones que por ejemplo me decían vamos a hacer otra maqueta. No, ya hay una colección, ya hay una unidad, hacia afuera. Yo creo que va hacia lo interno y hacia lo externo.



El tiempo, como concepto ¿estuvo permeando algunas decisiones? O ¿cómo concebirías al tiempo?

Pero tiempo ¿en qué sentido? Bueno, el tiempo en el sentido ya del mismo objeto, para mí es muy reducido a las historias. Y no solamente la historia del mismo objeto, si se deterioró, o no, y desde el momento que uno lo toca o que supo que alguien me tocó, esos momentos históricos que debe de percibir.

Entonces tiene que ver con materia y con significado

Con todo. Mira, me recuerda mucho ahorita lo que me preguntas, o sea, los objetos igual tienen vidas ¿no? Y no es lo mismo inclusive porque, incluso en esta profesión tú no llevas las mismas rutas que otras personas, o sea, los objetos te van marcando o vas llegando a ellos, no sé cómo nombrarlo. Pero ese tiempo, pues para mí es una sincronicidad; para mí existe la sincronía, en todo el sentido de tiempo. Entonces, bueno, también tú, bueno pues puedes dar lo mejor como para trasladarlo más allá.

¿Crees que hubo un tratamiento en el que tengas mucho más presente que hay un tiempo ahí en esa obra?

Sí, mira, por ejemplo, las pátinas son parte fundamental del tiempo. También no solamente conocerlas, también respetarlas, darles tal vez algún cierto grado de tratamiento y rescatar un poco la epifanía. Pero pues sí, o sea, esa parte denota perfectamente el traslado, de esto que se conoce como la cuarta dimensión, que es el tiempo.

Para ti ¿qué sería el contexto?

Pues, precisamente es a lo que me refería con el ejemplo de las maquetas. Para mí el contexto se va generando, como en esferas. O sea, parte desde un objeto, dónde está ese objeto, quién lo ve. Se me viene a la mente Guadalupe Zacatecas. En estas colecciones de murales que hay de San Francisco, pues, aunque a ti te tocó trabajar, precisamente uno de los cuadros, y nada más tenía dos o tres hoyitos, es muy importante, porque le va a dar la unidad visual, que es el contexto de ese cuadro, y el trabajo en los demás está dando el contexto a toda la colección, y esa colección le da contexto y al bien inmueble; y el bien inmueble le da contexto a todo el pueblo y de ahí a Zacatecas. O sea, tiene que ver todo. Todo ahí está unido.



En algún momento ¿el contexto está relacionado con el tiempo?

Por supuesto. Siempre hay diversos contextos. Pero además los contextos cambian de entre persona y persona, entre vista y vista, cómo lo percibe cada quien.

¿Qué alcance tiene el contexto mientras estás restaurando?

Tiene que ver, porque, no solamente uno tiene que enriquecer a la obra, sino que todo esto genera el propio contexto de uno. Entonces yo creo que hay una interconexión, insisto en esta parte porque, el concepto tiene que ver con el contexto. Ya cambió tu propia forma de ver las cosas de otras personas. Entonces, pues el contexto lo es, y si estás en un lugar donde se hizo la obra para ciertas cosas, que, si está hecho para ser público, hay contextos que están hechos para estar guardado [El objeto]. Yo creo que es muy importante la concepción y el contexto que tengo. Saber cómo, pues también no dejar de contextualizarlo. O por ejemplo la gente que hurta, que hace robos de arte sacro, de arqueología, matan sus contextos o simplemente otros trabajadores también de los bienes ¿cómo pueden sacar de contexto alguna pieza? ¿No? Desde si se va a ser técnico bueno, ya tenerlos en un

recipiente y llevárselo, pues está en situación de contexto, siempre y cuando regresé la información ¿no? O se le dé un sentido a por qué se hace cierta extracción.

¿Qué implica intervenir bajo el concepto de la intervención, para qué sirve?

Pues la mínima intervención es un concepto. Lo que… uno no puede establecer más bien los mismos parámetros que ya hemos leído, sino más bien cómo te ha servido, cómo lo has aplicado, qué tiene que ver contigo ¿no? Para mí la mínima intervención es exactamente lo que necesite, o sea, es todo pues puede ser una gama muy amplia o muy baja. Lo que hemos platicado con todo lo que le vas a dar en cuestiones documentales, en gente que lo va a recibir o que está más específicamente siendo su patrimonio. Pues inclusive tienes que tomar en cuenta a veces los criterios del mismo cliente, sino más bien dar como una fuerza integrativa a todo lo que puedas conocer y experienciarlo.

¿Qué es el original?

El original tiene muchos sentidos. Si hablamos por ejemplo en papel, de una serigrafía, la original y cuáles son las réplicas, ¿vas a la prueba de autor o al número uno? También tiene que ver mucho con lo que vayas a tratar.



Si estamos hablando de caballete, pues para mí al final es simplemente como lo encontré, porque pues bien pudo haber sido intervenido profesional o no profesional anteriormente, o puede haber estado abandonado, puede haber precisamente con esta cuestión del telón de Teatro Juárez, que nosotros íbamos a trabajar el no original, pero que se cambió en los 50's. Y cuando uno se dio cuenta de que estaba por ahí arrumbado, embodegado, él realmente original ¿no? Pues te encuentras que, aunque ya eran hilachos, ya era pedazos, porque estaba donde limpiaban cosas, pues había deyecciones de palomas, de todo. Pues el haber encontrado, o sea, para mí eso es el original. Pero la reproducción también es original. Es tan válido tratarla una como la otra. Es lo cómo te encuentro y qué te puedo dar sin perjudicarte.

¿Qué implicaría para ti el respeto al bien cultural?

Es que más que nada, si es indispensable tener una formación. El respeto te lo enseñan desde casa, o sea, eso ya es una cuestión muy de cada persona, muy muy integral de cada personalidad. El respeto te lo enseñan desde casa, desde los primeros maestros que hayas tenido, hasta los conceptos que te dan y en los que está orientada hacia esta profesión.

Para mí el respeto tiene que ver con tener las cosas a tiempo, con entregar tu mejor esfuerzo; yo no estoy muy de acuerdo por ejemplo que los proyectos se extienden y se extienden y se extienden. O sea, si tú ya presupuestaste algo es porque se supone que tienes un ojo experto, no solamente que pueda ser en lo económico o no, sino todo cuanto quedó, cuánto te va a costar emplear estar ahí. Entonces, para mí el respeto tiene que ver con que, si tengas formación, donde haya tanta gente que te haya dado su punto de vista, porque por desgracia tenemos en México mucha gente que se dice restauradores y que pues al no tener esta experiencia, y te digo no es solamente la personal, sino que es de tanta gente que de atrás llegó y te digo y te digo y te digo y te dijo. Mira en el primer semestre el profesor Montero que nos dejó la primera tarea y la tienes que entregar por escrito a máquina, pues todavía de teclas; no había computadoras, había todavía las eléctricas, pero yo no tenía. Entonces lo hice tres veces, hasta que me desesperé y lo hice a mano manuscrita, bien hecho; pero cuando se le entrega el maestro, me dijo: esto no sirve, dije en máquina de escribir. Bueno me puse de colores yo creo, en ese momento llegué a la casa, tenía la fortuna de tener a mis dos padres, y les pedí una máquina escribir. Y desde entonces me acostumbré a entregar mis proyectos por escrito y de antemano un presupuesto, como acostumbran actualmente. O sea, un proyecto bien estructurado, con justificación, con tiempos, con gama de actividades, el costo, y a lo que se quiere llegar. Y con un informe, algo que es necesaria la documentación y el registro, es básico. Para mí ha sido muy fácil desde ese momento, utilizo la metodología y entregó el día que estoy entregando el proyecto es el día que entregó los informes. Entonces nada de que no sé dónde dejé la foto.



Ya me habías contado sobre el criterio de reversibilidad ¿En algún momento utilizaste el criterio de retratabilidad?

A ver explícame.

Si reversibilidad implica poder quitar algo que pusiste, retratabilidad implicaría hacer procesos que se puedan volver a trabajar en un futuro, ¿lo has usado?

No es la primera vez, por lo mismo te pregunté. Pues mira para mí yo creo que siempre es válido que haya otras gentes, no importa el tiempo, pueden pasar 100 años 500. Y evidentemente debe quedar ese bien para alguien más, si lo necesita intervenir es porque lo requiere.  Ya te entendí, es de re-tratar, re intervenir, re procesar.

Entonces, sí, es necesario que lo que uno trabaje, lo deje, uno lo suelte, porque a veces parece que son como hijos ¿no? Entonces uno tiene que soltar y dejar primero dejar que viva lo que tenga que vivir. Y bueno evidentemente, si alguien necesita darle algo, algo más, es porque lo requiere.

¿Tuviste durante todos tus proyectos en la escuela, alguna teoría en particular queque te ayudará a justificarlos?

Si mira, tenemos básicamente la teoría de Brandi, de Philippot, empezando desde la [Carta] de Venecia, de todas. También muy importante las pláticas de restauración, y todas me las dio el profesor Cama. Pero, actualmente me he ido actualizando en muchas cosas, le estoy dando mucho seguimiento a la tesis que va a presentar Alfredo [Vega], o sea, ya está cocinada. Tuve la fortuna de pre leerla y dar mis puntos de vista y está ya ahorita hasta un artículo de él. Y donde habla él, de cómo tenemos que cambiar los paradigmas ¿no? No podemos estar insistiendo tanto en esta filosofía de Brandi, de Philippot, de Ruskin, o sea, ellos veían lo que era el punto de vista de la obra de arte… de Chanfón. Más bien quitar este tipo de paradigmas y el que están muy impuesto ahorita es el de patrimonio, o sea, no sé si te das cuenta, pero está, por ejemplo, no es la coordinación Nacional de patrimonio arqueológico, no se le antepone la palabra patrimonio a la antropología. O el de antropología. Ahorita nuestra coordinación aparte de ser nacional, creo que la palabra correcta para mí es restauración, para tener abarcado todo, porque la conservación y la restauración, se pueden tocar desde la restauración. Y ésta antepuesto el patrimonio. Y creo que va a levantar bastantes ámpulas.



Pero también expectativas, en pensar que esta es una gran ciencia, no solo técnica; tenemos una profesión científica, en todos los sentidos: en lo social, física, química, también estructurales, cuestiones diferentes. Y no es caer en la “todología”. Tenemos un patrimonio cultural muy amplio, que tiene que tener, que tiene que tocar todo.

Y en ese sentido ¿te ha tocado trabajar algo que no esté patrimonializado?

En ese sentido, yo ya cambié desde hace mucho tiempo, y no uso ese paradigma. De hecho, cuando leí lo de Alfredo, le dije, no es que lo haya entendido, es que ya lo sabía. Muchas cosas las hemos platicado, no solamente ahorita que está tu tesis, sino cuando nos sentábamos a discutir tú que piensas de esto, y tú que piensas de eso. Como que siempre estar a la expectativa de haber qué es mi patrimonio. Incluso cuando se trata de una

herencia; es una visión muy subjetiva, que puede ser muy ególatra. Entonces, cuando uno está conservando y restaurando uno genera todos estos tipos de técnicas que usó, uno genera también pues no sé, para mí, sí tenemos que hacernos más sensibles, trata de experimentar, pero llevándolo a bien, a buen puerto.

θθθθ

Prueba piloto
José Alberto González Ramos
ENCRyM, abril 27 de 2018.
Estudiante del STRPC en 2001-2002.

¿En qué consiste restaurar?

Pues, la disciplina de la restauración como tal, así como lo aprendí o cómo me la enseñaron o como lo que dijiste, como lo aprendí así, fue el de volver a una obra a su estado primigenio en el que se encontraba, así, literal fue cómo lo íbamos aprendiendo, como de manera general. Devolver las cualidades que tenía en el original ¿no?



¿Eso se aplicaba en el STRPC?

Pues no, no literalmente, porque justo ahí en el taller sí veíamos otras cosas, ahí sí creo que fue donde empezáramos ver a más teóricos. O sea, no sé, a pesar de las clases del señor Cama, bueno que siempre metió a Brandi, pero fue como también creo la manera en que se fue acercando a no sólo, sobre todo en esta parte de respeto, de respeto a la historicidad el objeto, más con justo con estos conceptos de Philippot, pues no, no, no se tenía que devolver. Y además justo con el señor Cama con cuando vimos a Brandi, justo veíamos que un objeto, no se puede devolver a un estado original, ¿no? Pero ciertas cosas sí. Y sí nos vemos muy como pues teóricos, en el sentido del momento de creación, pues ahí a volver a un original, no como tal. Eso se entiende como que a lo mejor en la clase del señor Cama, como pues sí entonces un momento un flashazo de luz de creatividad y evidentemente no lo vas a volver a repetir, pero creo que, creo que ya en caballete vas entendiendo que todas esas modificaciones que ha sufrido la obra no sólo por, un poco, por, bueno un mucho, en parte por la materia, por las propias transformaciones de la

materia, incluso hasta los agregados ¿no? Como que antes de… creo, recuerdo que antes de caballete los agregados eran algo que se quitaban, simplemente por el hecho de que no eran parte de ese original. Y en caballete no, justo como que les daba su justa medida, a partir del hecho de por qué se hizo y porque… ¿no? y en qué sentido afecta.

Se restauraba obra de arte o patrimonio

No, siempre fue como patrimonio cultural, nunca se veía como en el sentido de una obra de arte ¿no? incluso de la pintura, que es como mucho más común para todos, para como el común de la gente entender como que una pintura es arte, pues en el taller, no. O sea, creo que no había una distinción como tal; incluso ni siquiera sé profundizaba como tal la historia del arte, ¿no? O la cuestión artística de la pintura.

¿Eso ha cambiado a últimas fechas?

Sí, sí, yo creo que sí, de que salí a que regresé otra vez a la escuela, y que ya había muchos cambios justo con los conceptos artísticos, las cualidades plásticas y las intenciones artísticas, y de ver qué tiene la obra. Y de entenderla no como un objeto más del patrimonio, que, aunque el arte sea parte del patrimonio, no es igual a otros objetos del patrimonio. Entonces creo que sí se ha puesto como no en un nivel distinto, pero sí, como en un, pues digamos, como en un plano donde se valoran como justo las cualidades del arte, que no, que a antes no se valoraban. O sea, si no es que no se valoraba, no se entendían ¿no? O no sé aterrizaban a una pintura.



¿Tú regresas en el año…? 2003.

¿Qué se restaura la imagen o la materia?

No podemos disociar, no se puede disociar la materia de la imagen, porque cualquier intervención que tú hagas, tiene… tienes como restaurador ya, como la capacidad de vislumbrar qué efecto va a tener en la imagen, no es limpiar por limpiar, no es consolidar por consolidar, sin entender que todas estas acciones que tienen que ver con la materia o que se realizan pueden afectar directamente a la imagen, y por lo tanto pues sí, no hay manera de disociarlo, ¿no? Aunque en ciertos momentos el seminario trabaja con los tratamientos de la materia…. tratamientos estructurales, más que de la materia son tratamientos estructurales y tratamiento sobre la imagen, no se pueden disociar, ¿no? Creo que por el método enseñanza debe ser así. Pero finalmente la idea es que un alumno del

seminario, pueda, en la vida práctica ya la vida en su vida profesional, entender que cualquier acción que él decía desde… pues sí, de acción que él decida en su toma de decisiones va afectar la imagen; que al final eso se lo importante de una pintura de caballete, ¿no? O sea, es transmitir el contenido que tenga.

Y la materia es aquello de lo que está constituido físicamente una pintura de caballete.

¿Qué era la instancia histórica?

Me acuerdo que era… como lo que reconocíamos como el… y yo creo que en parte no ha cambiado eso mucho, ¿no? Sino como todo este devenir, ¿no? El, el tránsito del objeto ¿no? Como todas aquellas no sólo señales: si tiene tres siglos, todo lo que ha pasado ¿no? No como una historia de vida, sino que muy… sino también como, cualquier contexto o cualquier situación histórica determinada va afectar de manera importante los objetos, incluso el abandono. No sé a cualquier cambio de una devoción, pues va a arrumbar al objeto, y no es que tenga que ver con acción directa sobre la materia, sobre el contenido de la imagen. Pero incluso el olvido es parte de un devenir histórico ¿no? de un cambio de pensamiento, de un cambio de gusto que, que incluso sin que tengas que intervenir directamente o sin que haya una acción directa, como le voy a cambiar la coronita, le voy a cambiar el atributo, nos habla de todo aquello que ha sufrido ¿no? que ha sufrido la obra en, pues, desde el momento de su creación hasta ahora.



¿Se usaba para algunos procesos?

Pues, creo que siempre se considera, desde el momento en que hacemos como el estado de conservación… es un proceso en el que está presente, ¿no? Es decir: un bastidor, de un cuadro, que estaba roto, y la capa pictórica se ha perdido en la parte inferior, nos habla de que estuvo, pues en el piso, arrumbado y nos habla de un momento que, aunque desconozcamos, si fue porque ya no les gustó, si fue porque tiraron el retablo, que el curita ya no le importaba y lo arrumbó, nos habla justo de esto. Entonces siempre considerar el devenir histórico de los objetos. Pero creo que es mucho más, o se toma más en consideración, cuando ya realizamos tratamientos justo como o tenemos agregados que vamos a eliminar de un objeto. Sobre todo creo en el proceso de limpieza, no limpieza de mugre, sino en cuanto hay materiales que estén modificando la pintura; cualquier agregado, incluso estos hoyitos, que a veces tienen las telas, ¿no? las pinturas, porque son

obras con gran devoción y tienen múltiples hoyitos, consideramos si dejamos eso, o no, porque justo nos habla de que era una imagen con mucha devoción, que la gente, bueno, pues, iba y le pinchaba a pesar del deterioro que pueda tener la pintura, al final era importante, o nos habla de la importancia que, si bien ya no tiene, sí tuvo en algún momento de su historia, ¿no? Entonces, pues, incluso los marquitos que les ponen las monjitas a las pinturas, como todas esas acciones que responden a un uso cotidiano de la gente que vive ese objeto.

¿Se usaba en el rebaje de barniz?

Si, también, si entendemos también como como el tiempo en la materia ¿no? en el de las transformaciones propias de la de los materiales, de la naturaleza de los materiales, pues, evidentemente el quitar ¿no? desnudar a una pintura de su barniz hablará como de, de no respetar esa acción del tiempo que se percibe, ¿no? Y al final eso sería como una… si se hace. Muchas veces lo hacen… entonces es como una práctica común para muchos restauradores, pero será, como justo no respetar como esa… ese efecto del tiempo en esa capa de barniz a particularmente, y en volver a un objeto pues más al gusto personal ¿no? Según la interpretación de alguien.



Entonces eso sería creo como la como algo que siempre consideramos, o que el seminario siempre ha tratado hasta la fecha, ¿no? Según yo siempre. O sea, siempre esta idea de no quitar el barniz completamente, sino justo dejarle la pátina lo que sé o lo que directamente parece que la pátina se relaciona directamente con el barniz, muchas veces, porque justo le da este efecto cromático y de lo antiguo ¿no? Como éste idea que dice Brandi, si no literal como quitarle lo brilloso al oro, como algo que matiza el colorido de la capa pictórica. Entonces pues sí es algo que se ha considerado y que se sigue el considerando en el taller.

¿Se relacionaba la instancia histórica con el criterio de denotación?

Creo que, el taller siempre lo ha… el criterio de denotación siempre se ha manejado como sistema de intervención, por lo tanto, como sistema de ¿no? Sobre todo, en la reintegración que es como es como la manera más visible, porque en cuanto a materiales pues tendrías que quitar una muestra para poder ¿no? determinar qué pasta estás usando, como que no es realmente posible identificar un resane ¿no? a simple…vista, sino por la capa de

reintegración, la capa de color. Entonces es considerado y se sigue considerando ¿no? ¿Era eso?

Si, si estaba vinculado

Sí, sí, evidentemente con este ajuste de colocar un barniz, de denotar lo que es original de lo que no, de lo que es una intervención de restauración. También evidencia lo contemporáneo de la restauración, porque también evidentemente hay restauraciones antiguas, que no usan rigattino, por ejemplo., o con un rayado de la pasta de resane o cosas así, y que difícilmente puedes ver, porque a lo mejor, digo, se puede entender ¿no? en un corte, o sea, se puede ver una textura distinta ¿no? Uno lo puede ver, pero para él para el consumidor, digamos, común son cosas que no puede, que no puede reconocer de primera…una intervención antigua es difícil que la puedan percibir. Entonces esta idea de una decisión evidente, pues también nos habla de una intervención mucho más más acorde a la disciplina de hace cincuenta años en México, ¿no? Entonces bueno cincuenta años. Entonces también incluso nos habla justo de la historia de la intervención.

¿Qué era la instancia estética?



Híjole, así sí creo que nunca fue claro, como…qué implicaba, porque yo recuerdo que lo relacioné con cualidades, como sinónimo de forma, y no tienen nada que ver, ¿no? O sea, esta idea de las emociones que [la obra] despierta en tí, tu vivencia sensorial, de gusto, de disfrute o de goce del objeto, no se entendía como tal. Como yo lo vi o recuerdo que lo estudié era un sinónimo de cualidades artísticas del objeto y no tiene… y son cosas completamente separadas. Evidentemente relacionadas porque las condiciones artísticas o y pláticas de …de la pintura, pues, son las que te están motivando a un, a un, goce estético ¿no? y a percibir ¿no? la estética de la obra. Y digo estética ¿no? pero, pues, creo, que era… se manejaba… pues de manera no? de plano, correcta; o creo que más bien no quedaba claro.

Entonces, la estética en objetos que no eran arte, ¿se consideraba?

No justo menos, o sea, justo recuerdo, en caballete se veían esas cosas. Pero yo no recuerdo…que yo recuerde, nunca hubo… o en los semestres anteriores ¿no? Como cerámica, pues tampoco hubo nunca un de un algo que ver que nos relacionara, como, justo, hasta idea de la estética. O sea, no son términos que, o conceptos, o temas que se

manejaran ¿no? Entonces hasta caballete y justo yo no lo recuerdo de una manera tan correcta.

¿Crees que se vinculaba a algún tratamiento?

No, yo creo que sí se maneja más en la parte de reintegración. En esta parte era donde, donde se podía como usar; a lo mejor también en el de… en la cuestión de rebaje de barniz. Creo que eso también… justo esta idea de respetar, como, el barniz o de respetar el efecto de antiguo, nos habla de un entendimiento de lo… si lo… como lo entendíamos como sinónimo de lo artístico, pues como lo relacionado a lograr en el rebaje una apreciación, pues, con las cualidades estéticas de la obra.  Porque incluso las llamábamos así.

Entonces creo que, en esos dos procesos, que justo incidían directamente sobre la imagen, o que eran los más visibles o que podíamos como traducir, como… Creo que en esos dos ¿no? rebaje de barniz que incluso llamábamos limpieza de barniz, y en la reintegración cromática.

¿Y qué era la instancia?



Pues yo creo que lo entendía… o yo a como lo entendía, no era como un concepto poco claro. Más bien era instancia como un sinónimo de un lugar, como de dónde colocar, o dónde poner, ¿no? esas cualidades artísticas. Más bien, como, justo, como si aquí tenemos los elementos artísticos y aquí los materiales, bueno los estéticos y los materiales ¿no? O la instancia histórica como acontecimientos, que a veces parece como si fueran aislados, y parece como si pudiera meterlos en un… en una cajita, ¿no? Y justo pues no, no pues incluso todas estas… la instancia estética e histórica pues no puedo …separarlas, ¿no? como no puedes desvincular materia e imagen pues lo mismo, como todas, todas estas instancias.

Pero si, repito, se hacía como en una cajita que podías llenar. Pero no era muy claro.

¿En algún momento usaste el concepto de instancia tecnológica?

No.

En el criterio de denotación ¿se alude a la estética?

En ese tiempo, este…sí, justo iba relacionada con la idea de:  tienes que hacer visible o se tiene que hacer notar tu reintegración, que no tiene que competir con las cualidades

estéticas de la obra, o con las cualidades artísticas; y lo digo así, porque así se manejaba, como cualidades estéticas, ¿no? Entonces, sí tenía relación. En el momento en que el concepto de denotar iba dirigido a diferenciarse de lo propio de la obra. Entonces sí.

¿Qué cualidades se veían?

Pues esas cualidades, creo que se traducían al color únicamente, color y forma, color y forma, pero como diría señor cama como rellenar color ¿no? O sea, entender que aquí va un brazo pues le completas el brazo, tal vez de un color carne, con una sombra, con una luz. En un color plano, lo mismo, pues un color de fondo, pues casi un color plano. Que se pierda, porque todo iba creo en función de que se pierda la laguna.

Pero no, no, del reconocimiento, incluso ni siquiera era un reconocimiento creo tan profundo de esas cualidades plásticas de la obra, en ese momento. O sea, sí entender que hay forma y el color, pero, como tal, como ahora se estudia, como con una profundidad de la secuencia técnica pictórica, y entender las intenciones y entender cómo estas sutilezas de veladuras y cómo hay una vibración de color, creo, que no se… no se desarrollaba a tal profundidad.



Aunque ya existía ese concepto de la secuencia, o por ahí empezaba, no ahí, sí, no recuerdo bien si ya manejamos la secuencia técnica pictórica; creo que no tanto no entender cómo estas cualidades o intenciones del artista, creo que tampoco …o nos hacían o nos obligaban a observar con todo cuidado. Entonces creo que, por eso, sólo se podía traducir a color y forma, sin esas sutilezas de las cualidades plásticas, del [cuadro] …porque no… pues si es algo que no vas a hacer, pues, simplemente veías una forma, unas huellas que juntabas para integrar y perder, no? y que se viera bien, pero perderlo; finalmente el objetivo era perderlo no las cualidades. Eso sí cambió [con los años].

¿Cuándo cambió de color y forma a artisticidad y plasticidad?

Creo que Coixtlahuaca fue, fue como el proyecto que me permitió ¿no? ver muchas de estas cosas que después de que, de haber egresado, y trabajar en la pintura, yo ya veía ¿no? Pero recuerdo justo, el ejercicio de Coixtlahuaca como algo que, que el señor Cama nos obligaba a ver. Como a: están rellenando color; y si no, más bien nos lo sugería, como: te falta algo. Aquí tiene, fíjate cómo está hecho bla, bla, bla, como obligarnos a reintegrar eso que no hacíamos, por a lo mejor por respeto, o para denotar más. Entonces creo, que Coixtlahuaca fue el ejercicio que me permitió [hacerlo de otro modo].

Evidentemente antes yo ya, como en este ejercicio de la reintegración, ya de la restauración más bien de pintura y particularmente la reintegración que era algo que me gustaba, ya veía ciertas cosas. Y recuerdo por ejemplo que al final nunca perdí como contacto con la escuela como del todo, por, de repente en las prácticas, los veía a ustedes, o que iban o así, platicaba… en Chihuahua. Y recuerdo que en una ocasión Liliana fue a una práctica, con los chicos que en ese tiempo estaba, y platicábamos de la reintegración como siempre… me decía quién era los mejores reintegradores. Pero, este. en algún momento ella me dijo, y eso era como el 2005 más o menos, y me decía no tienes que competir con el artista, que me decía. Y yo no lo veía, como… porque entonces me decía lo estás haciendo, no mejor evidentemente que el artista, porque yo no… Pero justo en esta en este ejercicio de rigattino, yo ya hacía no solo como un ejercicio de color y forma, sino justo esta idea de los medios tonos, que sí, tal vez todavía no, no, entendía del todo, sí evidentemente yo no lo llamaba así, este, pues, lo veía y lo hacía.

Entonces como de manera yo digo instintiva porque ya llevaba tiempo reintegrando, ¿no? No es como una epifanía, y ya lo haces ¿no? con esta idea de ver, de observar, yo ya lo hacía. Y Liliana en algún momento me, pues no es que me parara, pero me dijo no hay que competir. Pues, pero, yo no lo veía como tal, sino justo, con… pues más bien, ya lo veo al momento, dije bueno. Pero a la distancia lo veo, y es que no es que quisiera competir, sino que justo era como algo como la consecuencia de mi observación, pues plasmarlo en la reintegración.



¿Se usaba el concepto de Unidad?

Pues sí, si se manejaba, desde las clases de teoría del señor Cama y lo veíamos como justo esta… Como partiendo justo del texto de Brandi, como que la obra no era partes, a pesar de estar segmentada… bueno eso sería más bien como la unidad potencial, porque a pesar de los fragmentos tú puedes reintegrarla, pero va relacionada. Con que un objeto es una unidad y no puede disociarse en materia e imagen y no puede, no puede, este, y cuando está fragmentada los objetos o los fragmentos más bien, no son unidades independientes, sino justo, forma parte de una unidad. Creo que ese concepto lo veíamos más como materialmente, creo que lo entendíamos más como materialmente.

Entonces se reconocía solo en la obra

Sí en la obra, sólo dentro de la propia obra, de hecho, no, no… antes entendíamos así: como la unidad es la del objeto. No es su relación con su contexto, por ejemplo, ¿no? con una colección. Creo que no eso todavía no se manejaba como tal o yo no lo recuerdo así. La unidad era propia del objeto; que sí había tres cuadritos iguales, pues cada una tenía su unidad, o sea, no había como este concepto de conjunto o yo no lo recuerdo así, la verdad.

¿En algún momento empiezas a comprenderlo, o hasta que regresas a la escuela?

Hasta que regreso a la escuela. Porque…no recuerdo el texto ¿no? porque incluso Philippot ¿no? Creo que sí es Philippot, que habla de un texto, donde menciona la relación de los objetos en relación con el retablo; al final eso es unidad. Pero a lo mejor tengo mala memoria, pero no recuerdo haberlo visto como tal, pero sí creo que fue más como en el ejercicio ya de… pues sí, de regresar aquí, a los años, donde justo como ya pude, como verlo mucho más claro. En la restauración, en el caso particular de la pintura, no sólo si formó parte de una misma serie, sino el conjunto también justo es, es una unidad. Y, por lo tanto, las intervenciones de restauración tienen que ser equilibrada para no romper como con la unidad del conjunto, a pesar de que sean como parte de una misma de un mismo retablo las pinturas, lo mismo si son aisladas, lo mismo si son de uno de la misma serie, tampoco debería importar; la unidad es como con todos aquellos objetos en los que está relacionado a su contexto directo.



¿Se usaba en algún tratamiento?

Yo no lo veo como a un tratamiento directo. Que si es una serie por lo tanto es una unidad, si re entelas una, no vas a reentelar todo, ¿no? porque evidentemente en la intervención de restauración responde a las cualidades o deterioros, al estado de conservación, que presentan los objetos como individual. Ceo que se puede traducir más, o aterrizarlo más, justo en cuanto a la apreciación de la apariencia ¿no? Por lo tanto, puedes llegar como a un… a una… a un equilibrio visual, por decirlo así, de varios objetos de una misma colección independientemente si son esculturas o pinturas, creo que puedes llegar como a un equilibrio, justo de cómo se perciben esos objetos visualmente. Independientemente de que uno lo hayas reentelado, o le hayas puesto una banda, y a uno lo hayas desempolvado.

Y creo que en ese sentido no es que tengas que hacer lo mismo. Ese sería, digamos, el entendimiento que tengo de los procesos de restauración a la unidad de la obra.

¿Y la unidad potencial?

Sí lo recuerdo como… como esta idea de Brandi, de cada fragmento constituye o es parte de esa unidad por lo tanto no se puede entender como asilado de… sino en su relación con los objetos y por lo tanto la unidad potencial lo entendíamos como la… como la posibilidad de llegar a ser.  Que al final como potencia es una posibilidad, puede llegar a ser.

¿Qué pintura restauraste en el seminario taller?

Una pintura de un San Juan Bautista, de Rosales Chihuahua.

¿Te parece que es importante reconocer el tiempo que ha transcurrido?

Sí

¿Cómo lo haces, se hace en la materia o en la imagen?

Creo que se asocia en ambas, en gran mediad a la materia, porque el paso del tiempo puede ser esta transformación, estos deterioros, estos agregados, entonces, en el momento en que los reconoces estás reconociendo esa transformación histórica o ese devenir, ¿no? Y en cuanto a la imagen pues evidentemente las modificaciones que ha sufrido el objeto directamente intervienen en esa apreciación de [el objeto]. Entonces como un reconocimiento de la del paso del tiempo, pues sí es algo que se relacione con la pintura.



¿Qué es el contexto?

Pues implicaría que de entrada un proyecto de restauración no tendría que hacerse todo separado, como selección de obra por separado; que desgraciadamente es lo que hacemos, pues porque la necesidad, en la realidad, pues se selecciona la obra que se está cayendo; y difícilmente regresas a ese lugar en cinco años… pues te acuerdas, pero en realidad:  cómo lo terminé, que, aunque esté escrito, solo queda verlo, la apariencia final. Entonces creo que, a pesar de que pueda haber un informe que diga se hizo tal para respetar la unidad, pues en realidad, el siguiente ejercicio de restauración del conjunto que siga, pues no usará ese mismo criterio. Si sigue ese mismo criterio, pues respetará su unidad, pero a lo mejor ya no va a coincidir con lo anterior y ese es un gran problema.

Creo que se tendría… no sé …al final, creo, que se debería ver como un conjunto, hacer una restauración integral del conjunto arquitectónico, con todos sus, con todos los

bienes que tenga dentro, cosa que pues la verdad en nuestra realidad social, es imposible ¿no? Hasta ahora.

¿Se usaba el criterio de mínima intervención?

Sí lo recuerdo como, como esto… de menos intervenir. Como algo de cualquier acción mínima que puedas hacer para detener la problemática de deterioro de la obra.

¿Era una condición, digámoslo así, utilizar ese concepto?

No necesariamente. Creo que caballete justo pues si era necesario un reentelado, pues eso era lo mínimo ¿no? Y si era necesario un parche, pues eso era lo mínimo. Pero era por el término, decirle lo mínimo, pues era lo que necesitaba; o sea, creo que en realidad no era como… pues no la entendíamos como lo mínimo. Era como la… con la que decíamos lo que teníamos… lo que necesitaba el objeto, pero siempre la decisión de lo que le voy a hacer a lo que se le hacía las obras respondía a la naturaleza de esos deterioros y a lo que necesitaban. Entonces pues en realidad nunca era mínimo. Era lo que en su justa medida necesitaban las, los objetos. Aunque lo entendíamos cómo lo menos que le puedas hacer.



¿Eso ha cambiado?

Ya no hablamos de mínimo ¿no? porque justo no, no es, no es una acción mala que vamos a hacer si no creo que se sigue manteniendo esta idea de lo que necesita; entonces para qué llamarle mínimo a lo que viene ahora es enuncia como pues las acciones necesarias para restablecerlo, o reconstituirla. Cuando hablamos de materia no restituir estructural y o dale estabilidad a la obra. No tiene que ver con una mínima.

Y creo que simplemente ha cambiado el concepto o así ¿no? Aunque lo llamábamos ahora, bueno antes mínimo ya pues ahora pues lo que es como lo que se necesita.

¿Usaste el concepto de respeto al original? En tu definición de Restauración aludías a él.

Se usaba el respeto, se usaba en el sentido de… que, no sé cómo decirlo. Es que parecería como respecto en lo abstracto, como de no ser como irrespetuoso con el objeto, como tratarlo como persona; en ese sentido es como demasiado abstracto el respecto al original. O no lo entendía como se traducía al respecto al original, porque finalmente cualquier, cualquier, ahora se relaciona más como con aquellos materiales que yo la pueda integrar y que, y que, tienen como cierta compatibilidad o que sean retratables, ¿no? Sí, pues meterle

un…plástico o no, algún resane de alguna resina o de una resina sintética para un resane de los estratos pictóricos, pues podríamos hablar de que entonces, no estoy siendo respetuoso con las cualidades materiales. Pero incluso en la… el respeto al original creo que se traducía, como, como no modificar, como no modificar lo propio de la imagen, ¿no? Como no ser, como, como invasivo en la reintegración o excedido, cambiarle el aspecto. De no lo voy a dejar tan reintegrado que ya parezca un agregado completo; como que en ese sentido se matiza la reintegración y a lo mejor lo podemos salir manejando como así, en cuanto al respeto. Pero siempre me ha parecido un poco abstracto, como el concepto de respeto al original.

¿El respeto al bien cultural, te suena igual de abstracto?

Pues sí porque parecería, te digo, como lo tengo casi que venerar o no tocar, uy con sumo cuidado. Que eso es una práctica que es común, tratarlo los objetos con cuidado y este… pues sí, siendo cuidadoso en la acción directa te lo exigen ¿no? Evidentemente no es un carrito de que puedo comprar en la esquina ¿no? Entonces en ese sentido si sigue, se sigue manteniendo.



¿Qué es original?

Pues aquellos materiales que constituyen de origen el objeto. Por eso los agregados, por eso las pastas por eso los parches, por eso, que había sido puestos en algún otro momento, a pesar de todo no eran originales. Eso sí es algo que incluso sigo entendiendo así, como lo original es aquello que constituye la materia del objeto, en cuanto a materia. En cuanto a imagen, pues evidentemente, yo ya no sé cómo fue, las propias transformaciones de la materia han modificado ese primer retrato de la mano del pintor, que lo acabó; evidentemente él vio otra cosa, de la que veo yo, ¿no? Pues por el efecto de craqueladuras, pues ya por eso no es la misma. Pero en cuanto materia pues son aquellos que constituye, pues sí, de origen del bien cultural.

¿Qué se pone en juego cuando se habla de reversibilidad? ¿Cuándo aplicamos el criterio de reversibilidad? Piensa por ejemplo en el cuadro que interviniste, quizá se empleó el criterio de reversibilidad, o retratable, aunque pienso que este último no era tan común en aquel momento.

Pues no fue reversible, porque fue un cuadro que se consolidó a la cera resina, se reenteló. Entonces si era algo como, pues, y lo necesitaba, ¿no?

Te digo, ahí no se aplicó nunca el concepto de mínima intervención, porque necesitó de la cera resina. Entonces pues ¿reversible? pues no era. Lo reversible se aplicaba a los resanes y a la reintegración, como con materiales que pudieras eliminar y volver a poder trabajar. Pero aplicaba cómo ajustó a eso no como yo creo que a resane y reintegración. Todo lo demás pues ya no había nada reversible.

¿Se sigue utilizando?

Pues si partimos de que, de que, de que los, los tratamientos de restauración no con una mínima intervención sino a lo que necesitan… pues hay casos donde seguimos reentelando a la cera resina y se habla, ya no se habla de reversibilidad sino rentabilidad. Es decir, entonces evidentemente una cera no la vas a poder quitar de los estratos por más que quiera; pero sí me permite re trabajarlo., o retratar esa intervención. Entonces creo que ahora es… o lo manejamos más como materiales retratables. Porque la limpieza tampoco se… siempre se entendió como es algo que sea reversible ¿no? y retratable, pues sí, si se llega a llenar de mugre como el barniz, lo podemos, el barniz de intervención lo podemos volver a eliminar o retratar. Por eso justo es que ahora hablamos de retratable que de reversible.



¿Crees que, en tu formación, la teoría tuvo algún sentido en particular, o cuando estudiaste pintura caballete?

Pues si bien no se entendía, nunca hubo como un entendimiento completo, integral, hacia los objetos, un poco desvinculado de a veces de las acciones directas de restauración, creo que entender conceptos generales que la restauración maneja. Y que creo que a veces más inconscientemente las…en los procesos de restauración, las podías como aplicar.

Sí creo que no era como, a veces, un ejercicio tan vinculado a la acción directa de la restauración, pero si al final me ayudó en la formación, porque si no entiendes, si no entiendes que este concepto básico de unidad no por ejemplo o de denotación, y cosas así, pues podrías como restaurador, podrías hacer cualquier cosa, que no guiara de cierta manera mi intervención. Entonces a pesar de que igual no fuera con una gran profundidad, yo creo que pues sí evidentemente te da como todas las bases como para dirigir ¿no? como para poder sustentar la acción de restauración.

¿Qué te deja el proyecto en Coixtlahuaca, en relación con la teoría?

En cuanto a teoría, pues creo que… justo en este ejercicio de la práctica, había cosas que ya profesional iba como aterrizando más. Pero ya, ya, como fuera de la escuela. Fuera del ejercicio digo: de me tocó restaurar esta pieza, creo que logras como en ciertas cosas, ciertos conceptos, que los que los vas aplicando. Pero con Coixtlahuaca creo que sí, acabó de aterrizar muchas cosas que a lo mejor yo veía desvinculadas. Y si con él con el señor Cama justo como que fue el momento en que le entendí más ¿no? de hecho, toda su teoría que nos daba en clase era como muy ajena, lejana. Incluso la manera en que la daba, pues no era algo que me … pues ni que me gustaba. Además, me fue malísimo con el señor Cama. Entonces así fue, bueno, ¿por qué?

Entonces en Coixtlahuaca hubo, como, como cosas que pude terminar de aterrizar… y, pero creo que funcionó porque éramos un equipo de egresados formados en distintas generaciones. Ahora sí que los de la vieja guardia éramos Dalila [Terrazas] y yo, pero pues estaba Mariana [Flores] y Gisela [Villanueva], que eran de las generaciones que estaban estudiando, o sea, ellas sí ya habían tenido un… pues, un conocimiento totalmente distinto al que tuvimos Dalila y yo. O Malena [Castañeda] que estaba también ahí, pero pues era más cercana a lo de nosotros. Había otros chicos no que, que justo fueron de práctica, que evidentemente no es que ellos tomaran una decisión o no fueran una voz; pero sí, ya cuando egresaron y que se integró esta… a no ella fue a Yanhuitlán. Pues Adriana Orozco también estaba, entonces creo que justo esta formación digamos generacional, creo que no… creo que me ayudó como entender ciertas cosas. Además, no sólo la teoría, con Mariana y Gisela, que eran además artistas, pues entonces también con ellas creo que justo discutíamos, por eso ese proyecto fue rico.



Si a lo mejor todavía no teníamos, o incluso a la fecha, teóricamente todos lo pueda aterrizar, la verdad que es un ejercicio muy complejo. Entonces, pero si esa como de las personalidades y capacidades del equipo de Coixtlahuaca, creo que funcionó más, para entender muchos aspectos teóricos, al caso concreto de las pinturas de Coixtlahuaca. Y este…en la discusión siempre con los profesores que estaban a cargo que justo era como un diálogo constante.

¿A qué teóricos te acuerdas haber estudiado, a Brandi a Philippot?

No, Brandi, Philippot… pues los Mora, un poco por aquello de las lagunas. No recuerdo nada más. Ahora después del curso de teoría, no pues ni idea, pues yo no recuerdo haber leído a Ruskin, por ejemplo, no son como sus postulados y las ideas no son algo que yo

tenga presente, justo porque siempre se explotó más la… los conceptos de Brandi y Philippot.

θθθθ

Jaime Cama Villafranca
ENCRyM, mayo y septiembre 2018
Primera generación de restauradores mexicanos

Vamos a hablar un poco de la teoría
¿Existe eso?

¿eeeh? Pues eso es lo que vamos a ver. Yo pienso que los informes tienen una buena cantidad de información, muy parcial creo yo, y al final están ahí los pobrecitos como en un archivo muerto.
Están muertos.

Porque casi nadie los consulta, casi nadie lo retoma.
No, no están en buenos términos registrados, [ni] al uso del público, porque son informes que tampoco queremos que sean públicos. Tendrían que estar en un fondo reservado, y nadie se atreve en esta escuela a hacer un fondo reservado, y [poner] un director específico de ese fondo reservado que los reservara del público.



Entonces lo que estoy tratando un poco es de reconstruir la historia de lo que se ha venido usando como teoría de restauración en el taller de caballete. Eso necesariamente lo involucra a usted, en principio porque era el profesor, es, todavía, el profesor de teoría de restauración, en segunda porque el vínculo digamos entre el taller siempre ha estado, creo que sigue siendo.
Sí, es donde me dejaban entrar. Bueno ha sido constante sí, de acuerdo, la relación constante. Aun con Magdalena [Castañeda, actual titular del STRPC] yo estoy con cierta presencia.

Le voy a ir haciendo una serie de preguntas tratando de entender, desde su experiencia de tantos años transmitiendo la teoría de restauración a los estudiantes, principalmente en el taller de caballete, pero también en las otras materias. ¿Qué es para usted restaurar una pintura de caballete, en qué consiste que implica?
Bueno primero yo tendría que estar de acuerdo en que dentro de las obras de arte existen, podríamos decir, varias dimensiones. Cuando hablamos de obras de arte de nivel mundial,

como estaríamos hablando de las grandes pinturas; o esas obras de arquitectura que no estarían completas si no es por la incorporación de la parte plástica, que da la pintura de caballete y la pintura mural. Lo demás…mmm, quizás la escultura tiene gran importancia; si me voy a Italia, la escultura del Renacimiento es importantísima, en definitiva; pero por más que usted me diga que la Virgen… con el cuerpo yacente [supongo que se trata de la Piedad de Miguel Ángel, agredida en 1972] a la que le dieron el martillazo, frente a la Capilla Sixtina, pues, [la primera] es una obra menor ¿de acuerdo?

Y ese enorme cuarto, si no tuviera la Capilla Sixtina sería una serie, pues una serie de pintores que pasaron por El Vaticano; pero si algo en el universo cultural tiene un punto cero es la pintura de la Capilla Sixtina, ni siquiera es la última cena [de Leonardo da Vinci] porque es un poco errada ¿no? Pero sí, la pintura de la Capilla Sixtina no sólo se enmarca como un punto de quiebre frente a otras obras de arte, sino que además marca un cambio de estilística, que se dan muy a la luz o sea pasa de ser una obra del Renacimiento pasa a ser una obra del manierismo galopante ¿sí? Entonces bueno, frente a estas expresiones ¿qué no sucede? Ahorita hay una exposición en el Museo de San Carlos, coordinada por Ana Garduño, sobre la pintura europea y la pintura mexicana; no sé cuál sea el discurso que hayan hecho. Pero al salir de una clase, me dice una de las alumnas ¿y que habrá en esa exposición? Y bueno piense de entrada que España es parte de una Europa que tiene siglos de llevar el discurso católico, mientras que en México tenemos otra cultura, por lo tanto y los intereses eran muy distintos de lo que era la nueva religión. Y ahí es… como comparamos por ejemplo la expresión más importante dentro de algunas iglesias que es el retablo, si usted va a Sevilla, verá que el retablo es… no hay quien lo entienda, ¿no? Sin embargo, si vamos a ver los retablos mexicanos tiene 11 pinturas o 12, muy bien definida cuáles son los santos que están ahí, cada uno con la advocación de la iglesia y la finalidad de poner eso para qué los conversos pasen de una religión politeísta, a una teóricamente monoteísta, pero que está compuesta por más… más monotemas. Entonces bueno sí, en el converso mexicano tiene mucho más cercano la imagen de la nueva religión, que el español, que ya la tiene… que nace con ella.

Entonces bueno, dentro del taller de caballete tenemos dentro de la escuela estamos trabajando lo que obviamente Brandi describe: obras de arte. ¿Qué pasa con esa obra de arte? Cuando nosotros o cuando yo seguidor de Brandi, me hago seguidor a ciegas ¿por qué? porque no hay otra cosa y tampoco tenemos una experiencia. O sea, descubo a Brandi en el 65 ¿no? en Italia, y cuando llego aquí a México, lo único que tenemos de Brandi

son algunas frases que tradujo Castillo Negrete y que estamos utilizando. Pero nadie sabe quién es Brandi.

Entonces yo, tomo a Brandi. Pasando el tiempo con Brandi, yo empiezo a sospechar que necesitamos algo más. El reconocimiento se produce en la Carta de México en defensa del patrimonio cultural, dónde sí tenemos obras de arte, pero tenemos patrimonio cultural. Porque esa carta, es lógico, que lo hagan los antropólogos mexicanos junto con los latinoamericanos, para la protección de aquello que ya lo tiene, porque son las obras de arte y la producción de una serie de entes diferenciados, étnicos ¿no? de culturas o de grupos con una característica, que necesitan ser defendidos en su lenguaje, en sus expresiones, en sus productos.

La Carta del 76 me tira al suelo a Brandi; mmmh… muy exageradamente en ese momento, pero un año después a mí me dan cuello y me pasó vegetando en el Castillo [de Chapultepec]. Me caen un par de proyectos muy interesantes, uno de ellos donde yo tengo que hacerme cargo de la conservación y restauración de 4000 piezas. Como es una lana a ganar, yo voy todos los viernes, salgo de la Ciudad de México a Sinaloa, al día siguiente desde que se amanece casi, con un equipo que formé ahí, en una casa de [inaudible] organizó un taller. Bueno, se conserva lo más que se puede. Y hay que colocarlo en un museo. Yo participo en la museografía.



Y ahí: Brandi por este lado, la Carta del 76 por el otro y arte sinaloense en una vitrina, una olla que todavía tiene frijoles. Una vitrina de puros elementos como raspadores, cuchillos, hechos de pedazos de fierro, como un patrimonio cultural; una serie de cobijas tejidas en un telar. Y yo me preguntaba ¿dónde está el arte aquí? qué pasa con todas estas cosas que ya tienen un número de inventario y entonces me rompe todo. Y decido en algunas clases decir que el museo es el conservador por excelencia, porque en el momento en el que una olla con frijoles entra ahí pues ya es un bien cultural.

Entonces esa exposición y Brandi, en el taller de caballete emm. Yo diría que incluso ahora a lo largo del tiempo, yo voy más dejando, podríamos decir en un apartado muy particular el patrimonio cultural, y me regreso un poco a la obra de arte, pero tratada como patrimonio cultural, que tiene una función, que tiene un destino, que tuvo un origen, tiene un uso social, tiene una tecnología, es patrimonio cultural.

Pero, cuando yo estoy con una obra de arte, en este taller de caballete, son más apropiadas a la separación del arte popular; aunque tuviéramos algo popular, lo que nosotros trabajamos en ese taller son las obras de arte de la colonia.

En México no tiene patrimonio artístico, tiene patrimonio arqueológico, tiene patrimonio moderno. Pero la colonia española son cosas extrañas a nosotros, desde el punto de vista de una revolución que se baja del caballo. Entonces nosotros como Instituto [IMAH] estamos como en un juego de falso y verdadero, cuando trabajamos cosas de arte prehispánico, que es la cultura nacional; si trabajamos obras de la colonia somos patrimonio cultural. Ahí Ana Garduño un día me quebró las cañas, porque me dice que el gobierno de México no reconoce más que el arte prehispánico y el arte moderno. Y yo digo, no es cierto, ¿cómo? Me dice, dónde está el museo de arte prehispánico, en el centro de la cultura nacional; dónde está el museo de arte moderno, en Chapultepec; pero el de arte virreinal, está casa la chingada… quiere usted ver eso, no lo podemos tirar, hay que ir hasta allá [Museo Nacional del Virreinato] y ponemos a cualquier pendejo a que lo dirija… un director reconocible [inaudible].

Estoy en un momento muy difícil, porque creo que es un momento que tiene que ser para romper con verdades absolutas. Me toca además hace unos días atrás, que ICOMOS mientan madres contra el Instituto, porque acabamos con la pátina; porque para ICOMOS, las cinco capas de basura que le pusieron [a la estatua ecuestre de Carlos IV] son pátina. Jannen [Contreras- ENCRyM] está furiosa, porque para ella la pátina en metales es otra cosa. Yo no coincido con Jannen, que en metales…cuídate.



Yo tengo una cierta pelea con Jannen porque para ella la pátina es la capa de pintura que pone sobre *El Caballito* el autor. Y yo le digo que hay una gran diferencia entre la capa que cubre el metal en el momento en que el señor arquitecto Tolsá ha terminado y la capa de pintura al óleo que le da. ¿Por qué? Porque el metal acaba de sufrir, en el transcurso, una pequeña transformación, producto de una… no es una corrosión es una… oxidación natural ante el ambiente. Yo digo que esa es la pátina del *Caballito.* Tolsá es la de *El Caballito,* que son dos cosas totalmente diferentes.

Y ¿qué se restaura la materia o la imagen?

A ver. Lo que tenemos que conservar es la materia que expone una imagen. Sin imagen la materia es un metal, es una madera. Si Tolsá hubiera tenido que conservar esa pequeña oxidación estable, para siempre, estaríamos frente a una imagen con patina y el color sería otra cosa. Pero, ¿qué hace Tolsá? le da una capa de pintura, donde matiza en diferentes momentos de su colocación, en función de la volumetría del caballito; por lo tanto, lo que está dando es una imagen… [inaudible].

Entonces, lo importante ahí será la imagen. Y va a ser siempre la imagen, frente a la materia. En la escultura la pátina va a estar tan unida la imagen que va junto con ella en el tiempo, a menos que haya habido una aportación policromada como ciertos cristos, dónde materia e imagen juegan para dar una gran imagen. ¿Qué es lo que vamos a conservar? ¿un metal que va a tender siempre regresar a un mineral? si no tengo una buena imagen sobre él que, la proteja querrá ser mineral a la menor provocación; yo puedo en la plata determinar una imagen material, más estable, cuando le doy un tratamiento de plata negra pero aun así la evolución de la materia sigue, tardará más o menos en romper esa estabilidad de irse a mineral. Pero hay una serie de cosas que no hemos asentado.

Para mí, le estoy dando vueltas a todo esto porque hay una ponencia en un congreso y Jannen quiere hablar de platina y diferenciarlo para los metales. Para mí el patrimonio cultural no son solo los metales, si no tengo que pensar, para mí, que no soy nadie. P en mi experiencia personal, sirva o no sirva, a mí me habla de otras cosas dentro de la cabeza pues, puede ser, que no estén de acuerdo conmigo todo el planeta, pero yo tengo mis ideas; cuando me diga usted está equivocado, diré pues sí es posible. Tampoco se lo trataré de imponer a mata cuchillo a nadie, pero sí creo que a partir que yo llevo varios años hablando de esto, es un momento donde, por muchos motivos, mi tiempo se está acabando; lo que no haga en estos pocos años que me quedan será muy inútil.



Bueno, a ver, yo nunca he presumido de ser ni guía mí santo patrón. Cuando en la plática que yo di, Jannen levanta la mano y me dice que, porque no he publicado nada, digo yo, pero lo digo en todas las clases; pero claro, no reacciono en ese momento a que ella es una alumna que tuvo clases cuando yo todavía creía en Brandi, sigo creyendo en Brandi, [pero] no he incorporado mis objeciones a Brandi. ¿Por qué? Porque Brandi es un hombre que mueve la filosofía del arte, donde con perdón de los filósofos y los teóricos del arte, no hay arte; viven en las formas, en los volúmenes, en la comparación entre Pedro y Pedro Pérez.

Cuando yo, además, hay un concepto que me parece tan importante como la teoría que sería la conservación. Y de mis objetos para conservar, porque en un porcentaje muy alto de ellos lo adquirí en ese momento ya los iban a fundir o a tirar; tengo un bodegón que es una belleza firmado por Guadalupe, no sé quién, en 1800, que cuando lo veo en las chácharas, digo, ¡chin! esto tiene marco, **** qué capa de ****** tiene encima, debió haber estado en un gallinero, lo cojo, lo reviso, lo miro y veo algo; maestro cuánto quieres por esto; ay güero cómo te vas a llevar esa porquería; no, no, este quiero, porque quiero el marco; pues vale 100 pesos ******. Llego a casa y entonces tengo un bodegoncito precioso.

Entonces ¿qué está pasando con el Instituto? ¿qué hace la escuela? No promueve líneas de conservación, promueve ¿que promueve? Si yo me atengo a la ******** que soy yo, promueve desocupados; está produciendo gente desocupada, porque no estamos dando a la gente lo que necesita para salir a la calle. Yo en la calle me moría de hambre, porque no basta decir ja, ja, ok, llevo cincuenta años diciendo pendejadas en la escuela; con algunos proyectos que yo he realizado estaríamos hablando de Santa Ana en este caso, yo estaría hablando de El Teatro, o el taller de restauración en Buenos Aires, estaría hablando de Tetela del volcán, mi participación posiblemente en la primera etapa de Yanhuitlán y en la segunda de metiche de mirón, no más. He hecho cosas, he perdido mucho el tiempo, porque nunca he registrado eso.

El problema es que nada está registrado

Bueno es que cuando tuvimos la reunión en donde el italiano aquel de la Botticelli, que dijo que no tenemos memoria de lo que hemos hecho, pues tiene razón; entre ellos yo, lo que tengo es una memoria de lo que se hizo en unas primeras etapas, pero lo demás no está hecho, no está registrado. Cuando veo una serie de diapositivas, igual, aquí estoy conservando Bonampak y le cambié el techo y los techos eran… los puse traslúcido… No está registrado.



¿Qué estaba yo haciendo en Chapultepec? reentelando una tela de plafón, de no sé, eran como 8 metros y rentamos con cola y engrudo; tuvimos que construir un puente rodante, hacer… en unas fotos está la tela para el reentelado, ****** ollas gigantes [de adhesivo] para el reentelado, porque había que llenar todo ese espacio con engrudo, y había que construir un bastidor, no, no, no, fueron dos o tres meses de estar en el Castillo de Chapultepec para poder poner eso allá arriba.

En fin, estoy en un momento muy complejo para mí mismo, porque sí creo que nos hemos estado preocupando por muchas cosas y nos quedábamos… y nos creíamos infalibles. Decir, que, que, Brandi para el que la restauración es el momento metodológico, creo que no lo entendió nadie, ni él mismo, ni de que la restauración es la puesta en eficiencia de la obra de arte, pero también es el reconocimiento de un momento o es un momento la intervención ¿no? Vamos por ahí, dando vueltas, estoy re leyendo a Brandi, que todavía me conflictúa en muchas cosas y espero que pueda hablar de la pátina. Dice Brandi que es esa cosa que a la vez obscurece y da belleza; y después cuando se va a hablar de las pinturas antiguas se mete en un lío de barnices, veladuras y capas de aceite, lo cual no es pintura. Está oyendo o leyendo textos viejos, los adapta, los utiliza para

justificar que se debe restaura, y cuál es la pintura antigua antes para él, antes del momento del [siglo] quince, del Renacimiento; lo demás es antiguo hasta los griegos.

Entonces creo que lo que movió, obviamente en mí, me movió y no he tenido la paciencia y la disciplina para hacer lo que Brandi, de irme a buscar qué dice los pintores egipcios traducidos por otros, para entender dónde empiezan los complejos acerca de la obra de arte del siglo XIX y donde terminan en el mismo siglo XIX, porque a mitad del siglo XIX se acabó la pintura, la industria mata a la pintura ¿de acuerdo? Y crea una nueva pintura.

Si lo que señalaba Brandi, que usted insistía que leyéramos, siento que hay una perspectiva de mucha gente que medio leyó a Brandi, es que sugiere que se restaura sólo la materia.

¡Claro! España dice eso, porque allá tienen la imagen en una paleta, ¡Cuidado¡

¿Dónde está ese concepto? Del original, es obvio; Brandi dice que se restaura la materia, pero, pero, para España dice que no, ella restaura la materia y si le falta la imagen, pues tenemos color, para ponerla. Claro, que cuando el defensor de esa teoría lo tocó en otro sentido y le digo, a ver momento, ¿qué voy a restaurar?, ¿nada más la materia de la tela? y lo que esté [faltando], ¿lo puedo poner yo? Ah, no, porque entonces ya no es un Goya a ******



Entonces, aquí entra el público de repente ¿por qué? Porque conservar la materia en la imagen de Goya vale un dinero, tire la **** tela a la basura, ojo, porque es una tela, pero tiene una capa pictórica. Y ese es el error de Brandi. Para él no hay imagen y materia hay aspecto y estructura, su aspecto y su estructura son deleznables. La realidad del restaurador que tiene ahí es esa capita de 2 mm., que se llama pintura y por eso la mayor parte de las decisiones se dan en torno a la pintura de caballete, porque es la expresión artística universal, junto con la pintura mural. Porque es la colocación de un espíritu humano sensible que trata de pasar a futuro, porque eso es lo que queremos todos, no quedarnos en el olvido, no pasar sin pena ni gloria; queremos pasar por nuestras acciones o nuestros productos. Todos los pintores del planeta quieren hacer eso.

Y por eso en broma y en serio, digo que el restaurador que trabaje caballete bien, porque si no, se va a morir de hambre. Pero bueno, yo lo digo que aquel que tenga sensibilidad que se dedique a la pintura de caballete y el que no… vaya a la arqueología. Qué sensibilidad necesito ante un cajete trípode, aunque esté policromado; hay algún punto que invalide que los platos mayas son lo más importante que produce el mundo prehispánico, lo demás esculturas, piedras, materia sólida no hay sensibilidad. Si el mundo

mexica son unos pinches monstruos, el calendario azteca que era pagano. ¿Qué hace el mundo maya? Es sensible incluso en su arquitectura, es el barroco mexicano.

El que va por el mundo maya viendo edificios y colecciones cuando llega a Teotihuacán, dice vayan ustedes a ******* a su madre, salvó su pintura mural. No hay mejor expresión pictórica que la teotihuacana, en cuanto a técnica. A lo mejor la maya o en Bonampak, Cacaxtla, pero en lo demás, el mismo Teotihuacán, cuando van al Palacio donde están estos personajes… estos que forman… ay el mundo, no el inframundo es para los muertos, ay tiene un nombre está la entrada de la calzada de los muertos dentro en el edificio dentro de una pintura extraordinaria de pequeños personajes pintados con una plástica que podríamos coligar con una cierta parte del mundo del [inaudible] podríamos decir el mensaje del mundo prehispánico teotihuacano. Yo compararía rápidamente con lo que sería la gran pintura moderna junto a Remedios Varo, Remedios Varo no puede estar en la Capilla Sixtina, pero su capacidad de fantasía y de belleza subliminal está ahí.

Entonces ¿de qué estamos hablando? Volveremos a tener que hablar de algo que está por encima de todas… [las expresiones] que es la obra de arte.

¿Qué son las instancias? Porque durante muchos años se manejó igual en el STRPC

No. Son dos. Ese es mi primer problema con Brandi, porque nada más estético e histórico. Entonces sí como restaurador leo al Brandi, no tengo más que mentarle la madre porque le debo respetar la historia y estética; y ¿qué hago con la estructura? y ¿qué hago con la imagen? y ¿qué hago con la historia funcional de la obra? ¿qué hago con la utilidad con la que o para la que fue hecha? ¿No tiene función según Brandi? no, sólo tiene función la arquitectura. No perdón, la pintura de Europa tenía una función y la de México más todavía; tiene una tecnología, tiene una tecnología la obra egipcia, sí, igual que la del virreinato aquí. Entonces quiero saber cómo restaurador a que me estoy enfrentando, qué pasa con el uso social, ¿es el mismo en Egipto que en la basílica de San Pedro? No, son usos sociales totalmente diferentes, porque son sociedades que reciben el mensaje de otra manera.



¿Y no quedaría englobado eso en lo histórico?

A ver, lo histórico es todo lo que tiene el planeta, punto. No separemos la historia de la estética, la historia es todo. Esto que estamos haciendo que podría llegar a futuro, si no la mató… en este momento es un asesinato para la historia

Cuando yo me siento a decir hablar de verdades, incontrovertibles, pues la historia es todo. Yo le diría que la pátina está ligadísima a la historia de un bien. Cada bien tiene su historia, pero son diferentes historias las que estamos teniendo que ver, porque, bueno,

una obra pintada en el siglo XVI tiene un registro que podríamos aceptar a partir de Philippot en la transformación natural de la materia, a través del tiempo, es una historia. El tiempo y la historia es una. Entonces cuál de los momentos que no sé cuándo empezó es patina ¿dónde está? Si está en lo que dejaron los antiguos pintores como capa de protección, como capa de veladura, capas de final de obra con barniz, capas de final de obra con aceite. Todas esas. Y ese es un reto que el restaurador tiene que asumir en el momento en que queremos hablar de patina. Todavía tenemos que hablar mucho de patina porque no tenemos definido qué es patina.

Bueno, las instancias son parte de esos valores, que la pendeja del Appelbaum, da como algo tan especial. Sin embargo ¿qué es el valor? ¿cuánto vale en el mercado la obra? Perdón, vale para las personas en la medida en que esas instancias están entendidas, ahí. No me basta que delante de la *Gioconda* yo diga el valor es universal, porque usted no sabe quién es la *Gioconda* y además usted no es lo que cree que es, porque es una esclava, es una esclava, no es una mujer italiana. Es una mujer que viene del mundo islámico porque no tiene cejas. Y ahí estamos hablando ¿no? De eso estamos hablando cuando vemos a la *Gioconda* ¿Dónde está? o cuantas veces su autor le dio manos para poner y quitar veladuras. Sí tenemos que ser conscientes de lo que lo que estamos diciendo es una forma de pensar en este momento ¿por qué? Porque estamos frente al asesinato de la pintura. Va usted a pintar ¿con un material electrónico? perdóneme usted. Va a usted leer textos en pantalla, bien, yo todavía me gusta leer una hoja, cerrar el libro y el día siguiente ahí sigue el libro. No tengo que encender todos los fuegos del infierno para que baje de la nube la parte que yo empecé a leer; y me tengo que chutar las páginas… puedo perder 20 minutos en la conformación que quiero, cuando lo tengo en un libro. Por eso digo, a ver quién va a pintar en serio un óleo que ya no se va a producir, porque ese óleo ya no es útil, quién va a producir pelos de algo que ya no se usa, sobre una tela que ya nadie va a tejer, un tejido de lino o de algodón posiblemente, pero para pintar no.

Estamos en un momento difícil para nuestra profesión y no estamos siendo capaces de pensar sobre salvar nuestra profesión, porque independientemente del nuevo mundo que desprecia el viejo mundo, el viejo mundo va a ser rentable. Yo que soy muy malo y muy bueno pensando, aquí es la preparación de lo que podríamos llamar un renacimiento; 2000 años de historia, 3000, 4000, 5000 años de historia, si nos vamos a Egipto y nos vamos ahora a la zona de Mesopotamia, a la zona turca, estamos hablando de 13000 años de antigüedad. Ahí están labrados con unas piedras que no se pueden cargar, que pesan

toneladas, y hay ocho piedras labradas en un lugar donde lo único que decían que había era piedra. Y a 6 m. aparece una cultura que no sabemos quién es.

Seguiremos siendo un mal necesario.

Sí, lo malo es que nosotros mismos nos demos de baja. Estamos abriendo el camino para dejar de ser. Porque allá fuera hay gente que quiere utilizar todo eso para su propio beneficio. Acabamos de ver, cómo se está vendiendo un cuadro ¿de quién era ahora? el pintor de la *Gioconda*… de Leonardo [el Salvatore Mundi]. Se lo acaban de inventar un grupo de restauradores que hicieron una restauración para que pareciera; porque es un cuadro que vale y se vende en una burrada. Y ese es el futuro de las obras de arte, ir a formar parte de lo que será el futuro. En el cuál, nosotros somos desechables, porque les vale una ****** si está restaurado o no.

Ayer incluso vi una película qué es una cosa de este tipo. Un tipo compra una obra de un pintor francés… [explica la película…con un original y un falso] ¿Cómo está el valor? El valor no está en la obra, está en el poder, está en ese valor, en eso otro valor.

SEGUNDA SESIÓN



Lo poco que se ha hecho sobre la historia toma documentos y documentos u opiniones que sí, sí, de un restaurador que conozco y entonces no le importa la restauración, pero tiene que ponerse al servicio del público, porque ser público es lo importante. Pero ese público no es el que paga la investigación y si no hay investigación todo esto que estamos hablando no existe. España tiene un enemigo [se refiere a un autor contemporáneo].

Volvemos al uso de la teoría de restauración principalmente aplicado a la teoría de caballete, pero pensando en la historia de los proyectos al interior del seminario taller [STRPC], su mano ha estado presente en prácticamente en todos ellos. Así de lo que yo me recuerdo, estuvo en Mapethé [Hidalgo], El Salvador [C.A.], La Virgen del Pilar [Puebla].

Bueno yo era el director de la escuela.

Ah, bueno sí, pero estuvo metido proponiendo y ejerciendo su derecho de me conocedor sobre la materia.

A lo mejor no era de conocedor, era de obligador. Obligado a responder entonces. Yo no puedo entender cómo un director de esta escuela puede vivir sentado en su despacho. Sí, cuando a mí me retiran del departamento de restauración y me voy al Castillo [de Chapultepec] a buscar sí vino el enemigo, el comentario dentro de los talleres [Churubusco]

con respecto a Chanfón, por ejemplo, es que este ***** no se asoma por aquí cuando el otro ****** no nos los quitábamos de encima; es el comentario de algún sector. Y en algún momento me dijeron bueno es que, gracias a que tú venías a fregarnos esto avanzaba, pero desde que no vienes, esto es un desmadre. Cuando volvimos a agarrar la escuela, volvimos a meter en varas a la restauración en manos de los restauradores.

Pero igual, los contenidos sobre teoría de restauración tienes que ver con su perspectiva.

Sí de acuerdo. Pero no en todos los talleres. No, no; en caballete sí, porque estaba Liliana [Giorguli] como encargada del taller, después viene usted, ahora se queda Male [Castañeda]. De alguna manera, ese taller sí entiende el problema de teoría de la restauración, sí entiende que hayamos podido dejar de ser restauradores de obras de arte, a restaurar patrimonio cultural. Que no es cierto, no restauramos patrimonio cultural, restauramos obras de arte, pero hay que decir que sí. Sobre todo, para cuando el alumno salga, no puede enseñarse y concebirse solo en obras de arte para trabajar, cuando el mercado está en chino ¿no?

Porque incluso en algún momento teniendo la autoridad que se podía tener, en el taller de metales se hizo una serie de cosas como eran limpiar placas de grabado, imprimir placas de grabado ¿sí? Más las pendejadas que se hacían para que cada uno hiciera su pequeño objeto en plata, aparte de la materia de metales que se llevaba ¿por qué? Porque la profesión no da para comer tan fácilmente ¿sí? Algunos pudimos medio vivir bien de la restauración, porque fuimos los primeros, y vamos matando. Pero después, los alumnos están dejados a la mano del señor.



Y sus conceptos de teoría ¿sí derivan principalmente de Brandi?

A ver para mí Brandi es un descubrimiento cuando yo voy a Italia a llevar un curso sobre pintura mural, donde la materia no la daba Brandi, porque estaba muerto, pero la dan parte de sus alumnos: está Mora, está Laura, está Philippot, hay un conjunto de personas que son seguidores de Brandi, porque no había otra teoría en el mundo.

La Carta de Venecia no aporta mayor cosa, más que para edificios, aquí la tuvimos que adaptar para bienes muebles de repente. Y sí, bueno, Brandi era mi base. Pero hay un momento a partir de mi base, que yo empiezo a sospechar que estamos dejando pasar cosas, que no están concebidas por Brandi. Para Brandi sólo hay historia y estética. Bueno, yo introduzco una materia que era la tecnología de los bienes culturales, ¿por qué? porque están hechos de cosas; no podemos evitar que hay que saber cómo construyó el autor su

obra. Y entonces inmediatamente surge bueno, y ¿cuál es la utilidad? ¿para quién le hizo? Digo son elementos de lógica, que no están en la teoría de Brandi.

Y lo que más me molesta de la teoría de Brandi, en ese momento, es que cuando yo leo lo que Brandi dice que [la restauración] es un momento metodológico, pues, no le da ningún arma al restaurador. Al restaurador no le sugiere que revise esto, que revise el otro, simplemente diríjase usted a la historia y estética ¿cómo lo va a resolver en su vida profesional? pues no se le dice. Le damos línea de qué es lo que no debe hacer, pero no le decimos cómo debemos hacerlo. Por lo tanto, estudiar la tecnología es muy importante y luego a quién le sirve.

Le sirve a una sociedad. Brandi dice que es un individuo, pero qué le da el derecho a concebirla como obra de arte ¿no? Pero es una sociedad la que le da el derecho de ser aceptada en ese círculo como obra de arte, ¿eh? Pues por ahí va el cambio. Hasta que llega la reunión de 1976 con respecto a la protección del patrimonio cultural que es un texto que realizan los antropólogos y estamos en un Instituto donde la antropología es la base.

Entonces pues ahí tengo… por ahí… un texto que dice que la ley dice tiene que haber un antropólogo frente a los problemas de decisión sobre restauración, sobre conservación, sobre arqueología; tiene que haber un antropólogo. Pues nosotros somos tan antropólogos, como ellos, llevamos más materias, la escuela da más créditos en la licenciatura que la ENAH; entonces, tenemos trabajo en la mañana, trabajo en la tarde.



Entonces, desde ese punto de vista, el restaurador podría ser un equivalente al antropólogo que pide la ley; se va compactando, pero no impacta en los talleres, ni en los restauradores ¿por qué? Porque estamos en un sindicato que nos lo da todo, no tenemos problema, porque tenemos un sueldo, periódicamente hay un aumento, se consiguen los juguetes en Navidad, hay una prima de vacaciones; vivimos como mejor que ningún otro burócrata con sueldo bajo, sí, de acuerdo, tenemos menos sueldo que en Hacienda; sí, pero Hacienda maneja todo el dinero.

Esta idea de Brandi, por ejemplo, de lo estético e histórico, él lo menciona como la instancia ¿qué es la instancia?

Bueno la Appelbaum habla de valores, bueno, un valor es la instancia estética, la histórica.

O sea, ¿es un sinónimo?

Para mí es un sinónimo de valor, es la función; si no tiene una función no vale para un pimiento. Y lo estamos empezando a ver con el arte moderno, que no vale, que no va a

ninguna parte. Anteayer nos dieron una plática una chica, ex alumna, que me pone… me puso los pelos de punta y una sensación orgánica de: ¿qué estamos haciendo? ¿qué resulta? Y nos pone el ejemplo del Reino Sofía, que tiene no sé cuántos millones de textos y de obras, grabadas… y no las puedo usar, no puede abrirlas, no tiene equipo para abrirlas. Todos los equipos para abrir estos, se han hecho obsoletos. Entonces es un depósito, de haber quién un día resuelve el problema. La mayoría de todas las cosas que hacemos se pierden en la nube, y no sabemos cómo rescatarlas, los CD van a ser obsoletos, dentro de seis meses. ¿Dónde estoy?

Entonces ¿qué sucede? Que soy de los pocos ******* que va a tener sus cositas en la mesa, impresas, para leerlas, los demás van a tener un tablero que no saben cómo llamarle, porque además tampoco tenemos la tecnología para, según me dice ella, tener una serie de valores que hay que inscribir para que ese texto existe por siempre; porque si no lo usa, eso, cada vez que lo quiera abrir, va a encontrarse con que a lo mejor la mitad del texto si abre, pero la otra mitad no aparece.

Entonces, bueno, digamos que hoy estamos en un proceso totalmente reversible de lo que era el punto de vista hasta 1900 o hasta el 2000, cuando empiezan el nuevo siglo, o quizá sea ya desde finales del siglo. Para mí era muy importante y siempre lo he dicho, lo que no está impreso no existe, y hoy me da la razón la nueva tecnología. Todos estos artistas que han hecho presentaciones cómo le llaman je, je, ¿fórceps? [quizá quiso decir ¿performance?], y que lo han grabado para que la posteridad lo vean, pues no tienen un soporte donde lo puedan ver. Está en la nube perdido.



Para el caso de la pintura de caballete ¿por qué sería importante la funcionalidad por ejemplo o desde cuándo piensa que es importante?

¿Para qué la restaura? Si no tiene importancia… déjala que se muera, haga todas las reproducciones que usted quiera, no importa si se pierden. Qué es lo que queremos, conservar el original, en un país donde el original durante ¿cuántos siglos dominó España? [tres] no, nunca tuvimos más originales, que los que aprendimos a pintar. Los originales que llegaron con la conquista eran reproducciones, grabados, obras de toque; no había nada. España no nos mandó la Virgen de Guadalupe, nos mandó una reproducción de la Virgen de Guadalupe. Entonces la importancia del origen, para el restaurador tiene que ser fundamental, para entender cuando es un original qué me quiso decir este hombre.

UNESCO redescubre el inmaterial y lo maneja desde el punto de vista de la antropología social bla, bla, bla, pero bueno, yo digo que hay un intangible, que el autor me coloca en su obra y que, si no entiendo ese original, le voy a dar en la madre.

¿Eso es causa de investigación o de sensibilización?

Creo que son dos líneas, la investigación tiene que ser para mejores métodos; la documentación, es para documentar su origen, a lo mejor, si me pongo de acuerdo con este argentino… la evolución en el… en el icono, en la parte que nos corresponde de América, saber dónde están los que podrían ser originales de ese santo… o sea, el libro que publica este hombre ¿…? [Schenone] nos dice dónde está Santa Rosa de Lima en Veracruz, en Costa Rica, la sitúa, para que tengamos un poco la idea de cuál es la versión qué los seguidores de esa religión pueden recuperar visualmente o históricamente; o comparar porque, nadie vuelva a pintar la misma Virgen, ¿sí?

Entonces la parte importante de la función para mí, es, por qué y para qué se creó. Cuando estamos en un punto donde Brandi me dice que [la restauración] es el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su doble polaridad, histórica estética para transmitirla futuro; lo que Brandi no entiende, porque no es restaurador, es que la acción de restaurar es esa, no la restauración. El momento metodológico, es cuando yo agarro y digo físicamente esto es así, estéticamente es así, históricamente es así, y yo le agrego funcional, tecnológico y social. En ese momento el restaurador tiene que cubrir esa mancha de información.



¿Y se ponderan o todas se toman en la misma manera o en el mismo nivel?

A ver yo digo también, en algún momento dado, esto es un sistema de ecuaciones de incógnitas; tantas incógnitas como son cinco: historia, estética, función, tecnológica, sociedad; hay cinco incógnitas. Yo como restaurador digo cuál es la más importante de esta obra, [por ejemplo] la estética, entonces le doy un 6 o un 7 [asumo que sobre base 10]. Con respecto a esto, las demás incógnitas tienen que ir saliendo; y entonces me encuentro con el valor total de esa obra. En función de sus instancias, yo le doy un valor final a la obra, matemática mental ¿de acuerdo?

¿Y esta nueva idea de que la sociedad es la que decide?

Porque ¿a quién le pertenece el patrimonio? Le pertenece a un individuo, a un coleccionista, pero él no es el dueño de esa obra. Él la tiene detentada, le pertenece a la sociedad donde

él vive y por coincidencias económicas él se ha apropiado de esa obra, pero no le pertenece, teóricamente. Desde un punto de vista de la sociedad mercantil, sí le pertenece.

Ahora bien, el mundo moderno es tan cruel como el siguiente: yo tengo una obra de arte, supongamos, tengo un Vicente Rojo, que, dado el valor que puede tener económicamente en el mercado yo le hago un seguro. La compañía de seguros me cobra mensualmente o anualmente por tener teóricamente protegida esa obra. Pero no quiera yo tener que recuperar el valor, porque se destruyó, porque nunca me lo va a pagar, porque me va a decir ¿dónde está su certificado? Entonces la parte qué podríamos decir… corrupta de la compañía de seguros es que sabe que va a cobrar por ese seguro, pero no me lo va a pagar nunca. Se lo va a pagar a lo mejor al Instituto, cuando tiene asegurado un momento, ahí sí, porque hay una ley qué dice que eso es un monumento. No necesita factura, está decretado por ley. Pero lo que yo tengo en mi casa de Rojo, no está decretado, no es obligatoriamente una obra de arte.

Ni una novohispana

No vale un pito para la compañía de seguros. Qué tengo que hacer, tratarla de vender por fuera. Recuperar lo que yo pueda de esa obra y tirar a la basura lo que he pagado del seguro. Entonces el patrimonio cultural cada día lo veo más indefenso, sí, salvo el que está protegido por el Instituto; lo demás…no.



Sí yo tengo una espeluznante escultura prehispánica, que por ley o por derechos económicos el Instituto me la permite tener, la tengo mientras el Instituto no quiere recuperarla, mientras yo estoy en vida. En el momento en que yo muera esa obra pasa a su dueño, por ley, porque es inalienable e imprescriptible, es decir, no se puede vender.

Entonces bueno, a medida que está viniendo el tiempo, a mí me está costando más trabajo sobrevivir en esta profesión, porque estamos sobre un bloque de hielo derritiéndose, va derritiéndose y en la medida en que no encontremos otro bloque que sustituya este...

Entonces, yo que he sido un compilador absurdo, llega un punto en que lo que está en mi casa si alguien quiere venderlo tendrá que buscar un privado, que entienda que eso tiene un valor y que está dispuesto a cubrir con cierto dinero por él, porque de lo contrario se pueden tirar a la basura, o decirle a la institución yo le regalo todo esto y tan, tan. Porque desde ese momento, a partir de ese momento está protegido porque está en un museo y por la ley. Por lo demás, estamos bordando en el aire.

Regresando a Philippot que estuvo aquí, usted estuvo allá, estudió con él, vino él varias veces, ¿qué tanto permea su pensamiento en usted?

A mí poco y mucho, en cuanto él toma la parte equivalente a analizar de Brandi, cómo más científicamente, se convierte en un poderoso señalador. Como historiador no me parece tampoco tan llamativo. Pero es un hombre que nace en un taller de restauración ¿no?

Entonces para él, la restauración le viene más fácil digamos que a Brandi.

Por supuesto su padre es el mejor restaurador de Bélgica y de muchas partes de Europa; entonces, bueno, él, no, no he leído toda su obra, pero si me quedan las partes que vino a explicar aquí, que tenían que ver con Brandi, que tenían que ver con reinterpretar a Brandi y aportar su parte, es la parte que me parece interesante de Philippot, sobre todo porque viene a decirla aquí, no la dice en Italia, la dice aquí. Y en algún Congreso sí da, pero a nosotros nos dicta textos, él y ¿Masschelein?

¿Messens?

No él no dicta, Messens enseña a hacer, ¿Ana? no [no se acuerda, pero quizás es Agnes Ballestrem], es la especialista del IRPA en escultura [sí, seguro es Agnes Ballestrem]. Y ella tiene junto con Philippot una posición frente al tratamiento de escultura, el concepto arqueológico de la escultura ¿sí?



Entonces, bueno, hay una serie de elementos que es muy difícil exponer en una clase, porque la realidad es que ninguno de los que asiste a la clase está interesado en la clase, la cumple porque es obligatoria. Ahí es donde digo yo incluso lo dije en una reunión que hicimos, que me hicieron aquí, dije mi papel en esta escuela ha sido lograr que la teoría de restauración sea una materia obligatoria. ¿Por qué? Porque es una línea ética frente al bien cultural

¿Y eso será hasta los ochentas?

Yo lo sigue dando

Claro, pero digo no había una materia teórica en la currícula,

No en la currícula, no, bueno a ver la hay en el 68, cuando regresó de Europa y en el 68 yo establezco teoría de la restauración, pero no está dentro de la currícula obligatoria [yo creo que es en una fecha posterior], no me acuerdo cómo está la currícula, tendría que revisar el programa. Donde sí la hago a huevo es en 1983; a partir de ese momento la teoría, porque antes han renegado de esa teoría, de lo que dice el pinche Jaime cama entonces fuera no importaba de donde viniera venía de usted sí porque el querer a mi puesto es un

hijo de **** arquitecto, que, quiere escribir él la teoría de restauración [Chanfón] léala sí y a lo largo de ella lo que quiere es poner el restaurador al servicio de la arquitecto o arqueólogos porque no tienen la capacidad de ser *per se* alguien.

Un agente de decisión.

Exacto, entonces ese es mi problema y se acentúa después cuando en el 92 viene o en el 93, viene la ****** de Mercedes [Gómez Urquiza] y cada vez que puede… que discutimos o que quiere fastidiar, me entrega la tesis de Chanfón… debo tener dos ejemplares de Chanfón, para que yo lea y me …cultive.

Entonces, bueno, después de eso ha sido un poco hablar en el vacío. A los alumnos algo les queda, no mucho. Incluso he encontrado cierta reticencia por parte de Liliana [Giorguli], porque ella tiene su propia versión del mundo. Y de repente los alumnos dicen, no es que esto es una ciencia, quién sabe cómo lo compone, pero ella, dice que… maneja internacionalmente el problema. Y bueno no es fácil haber sobrevivido en este mundo.

Y en esas clases de teoría ¿se hablaba sobre principios del trabajo?

Bueno, mi programa de estudios siempre ha manejado el trabajo. Usted quiere ir, si quiere ir viendo, hay un punto donde digo: restauración, ficha técnica, conservación preventiva, conservación, restauración. Incluso en otro momento [sobre las] necesidades de tener un equipo, si no tengo un equipo, un responsable del trabajo, la documentación, y la investigación [son indispensables].



Si restaurar es meterle mano directamente al objeto ¿qué es conservar?

Conservar es propiciar que se detenga el deterioro, en principio, que no haya deterioro; a ver leyes, museos, aire acondicionado, bodegas; todo eso es conservación preventiva. Incluso hay una parte que yo llamo conservación emergente [de emergencia] que es el momento en el que la obra está hecha pinole y lo que tengo que hacer es garantizar que pueda sobrevivir, para hacer el análisis de qué es lo que voy a hacer. Entonces bueno, mí conservación preventiva y puede ser emergente y entonces restauro. Ese es mi programa de estudio, el librito que usted tiene lo dice.

La parte intangible de los objetos

Esa es una precisión que tiene que tener el restaurador. Es el intangible o el que. sí es un intangible que el productor de la obra ha provocado en su obra. En el patrimonio cultural que no es obra de arte es un poco difícil. Pero cuando estamos hablando de obras de arte

no solamente pintura, escultura, qué pasa con una pieza musical, ahí hay un intangible que puso el autor. Si quiere usted leer *El Quijote* no sólo hay un intangible, si no se convierte en una forma de educación ¿sí? Hoy el que no haya leído en España *El Quijote* está considerado como un pelele. No, no es cierto, pero bueno ¿qué sucede? Las, la obra de arte no es solamente el bien cultural material, hay otra materia qué es inmaterial, que no la queremos meter junto con UNESCO y entonces le llamo intangible. ¿Por qué? porque no la puedo tocar, pero está ahí.

¿Y cómo se hace ese conocimiento?

Estudiando, leyendo, a mí me critican que yo no hago textos académicos ¿por qué? porque yo aprendí a leer obras ¿sí? Yo leo los episodios nacionales de Galdós, es la historia de España en un momento determinado. Nunca va a decir esto, lo dijo Cama, o lo dijo Appelbaum, no, esas son pendejadas académicas para crear un estatus, casi podríamos decir de autoridad restringida. Si no se escribe así no sirve el texto.

Tengo un texto que presente para el foro [académico de la ENCRyM] y la secretaria encargada de las publicaciones en la escuela, dice que mejor lo metamos en la revista, porque como que no es académico… ¿sí? Bueno esto es una realidad, pues yo digo perdón, yo aprendí a leer en la literatura, puede que escriba mal, puede ser que no me adscriba a una forma de escribir, no sé… ¿Usted ha leído? hay una idea que se genera en torno a un problema no a una frase, a veces, sí he manejado la frase de… bueno, hay una que dice que nada que esté en el bien tangible ésta no ha dejado de estar en el intelecto. Por eso digo: nada que esté realizado no ha sido no ha dejado de ser parte de una función intelectual. Porque ese es el intangible ¿sí? y es un intangible que normalmente en otras cosas, no mucho se respeta. ¿Por qué? Porque si yo traduzco *El Quijote* al inglés, el intangible se va a la ******, ¿por qué? porque en inglés no existe la versión podríamos decir tangible del Quijote. Y yo he leído obras traducidas que digo bueno y aquí como que podrían haber dicho otra cosa, y se fue literal. Porque no hay muy buenos traductores. Entonces el cuarteto de Alejandría ¿usted lo ha leído? Es una obra que se compone de 4 [partes], usted lee la primera y tiene que leer la segunda, porque ahí le dicen quienes están. Voy a la segunda y al final y a la última me entero que está leyendo ese libro que escribió quien está viviendo en una isla escribiendo sus memorias, ¿de acuerdo?

Pero ahí, aunque a pesar de que está traducida, sí hay un intangible, que surge que es el problema político que hay en ese momento en Europa. Porque se está generando el mundo judío en África. Entonces muchos de esos textos, de ese texto está defendiendo

que uno de los capitalistas que está dentro de esto, lo que hace es invertir para comprar cosas de Israel. Entonces, mucho de todo está y este texto es un *intríngulis* político para explicar un poco lo que está pasando en Europa. Entonces hay un homosexual una serie de gente que está viviendo el problema y que se desarrolla en una ciudad, como podría ser El Cairo. No existe a lo mejor esa ciudad, pero sí existen los burdeles para niños una serie de cosas que son parte de ese mundo oriental, qué está defendiendo o está atacando la colocación de Israel. Bueno eso ¿cómo se hace académico? no se puede.

Y cómo puedo yo colocar es conocimiento en un texto de teoría de la restauración, no, no, no, no está, pero el concepto de que la política del intangible del libro, sí está. Que si está cuando yo me refiero sobre todo a una pintura de caballete original. Bien, cuándo son originales nuestras obras, cuándo hay una escuela de pintores que pintan para México ¿sí? Porque durante todo el, lo que es la colonia hasta el XVII, empieza el XVII novohispano, el resto de España.

Tan es así que nosotros estamos manchados por ese concepto desde la Revolución, la revolución se baja del caballo y dice todo lo español chingue a su madre. Nosotros somos prehispánicos o muralistas modernos ¿sí? Entonces también aquí, hay que aprender a leer a otras gentes no me lo he inventado yo eso; Ana Garduño da una plática aquí y me desnuda: el gobierno mexicano no quiere saber nada de la colonia o saber lo menos posible. ¿Dónde está el museo de antropología? en Chapultepec ¿dónde está el arte moderno? en Chapultepec… el Museo del virreinato… en casa de la chingada. ¿Quieres verlo? Vaya usted a verlo, tómese su tiempo, métase hora y media de carretera, ¿sí?



Entonces, bueno, esto está sobre nosotros. Dónde está el apoyo para que nosotros restauremos la obra de la colonia, si concibe el Instituto que lo prehispánico tiene que llegar aquí, lo demás…

Y ¿cómo va llegando? ¿por la creación de museos en todos lados?

No. En parte por la excavación, por la colección, porque la colección de la excavación recupera una serie de obras fragmentadas…jodidas y no las manda aquí y se restaura. De aquí se manda a un museo, a una bodega.

Pero de lo que usted llama colonial ¿cómo va llegando?

Pues no llega, ¡uff! En las bodegas del Instituto hay poco colonial y hay menos popular. Pero cómo se instala la presencia de la pintura en general en la escuela de restauración, si no es materia necesaria

Porque inicialmente no tienen quien le intervenga sus cosas, pero, yo le voy a decir, por ejemplo, que tengo en mi casa 3 o 4 obras reenteladas por parte de la escuela, porque no teníamos obra. Entonces Castillo Negrete me dice usted que tiene cosas, tráigalas porque si no, no podemos dar la clase; entonces bueno, yo tengo 4 o 5 obras que se reentelaron en la escuela, enseñando a reentelar. Y que bueno, yo recogí mis canicas porque si no, se quedan aquí en la escuela.

No hay una voluntad del Instituto de desarrollar ni siquiera la pintura mural. ¿Cuándo me llaman a mí para restaurar pintura mural? Nunca. Sí, sí, me llama Luciano para restaurar la pintura teotihuacana para el Museo de Teotihuacán, sabiendo que estamos haciendo muy buen trabajo en Tetela [del Volcán]. Pero cuando yo hablo de Tetela, él dijo que para Tetela ni un peso, está usted *******, no va a haber un solo peso para Tetela. ¿Por qué? Porque no es nuestro. ¿Cómo que no es nuestro? Sí lo hemos declarado patrimonio de la humanidad. No pertenece al Instituto. Entonces ¿a quién le pertenece? Al estado; todo lo que es religioso pertenece al estado. Incluso cuando estamos restaurando en Tetela hay un interés de tratar de que Tetela se convierte en propiedad del Instituto. Y no lo hemos logrado.

Y pues ahí está el pobre Tetela. ¿Qué sucede para que se pueda trabajar Tetela? Que un señor que es el administrador del Instituto va conmigo a Tetela y dice esto es una chingonería y hay que conservarlo. ¿Cuánto necesitas? Y tres años seguidos da dinero; y me dice sabes que Jaime, cada vez que veo a Luciano me pregunta ¿cuánto dinero le diste a Jaime Cama para Tetela? Y yo le digo, no me acuerdo. ¿Pero le diste mucho o poco? Pues no sé, no me acuerdo.

Veo que nosotros mismos nos pegamos. Cómo es posible que Luciano me diga que esa pintura que él no conoce, porque no ha ido a Tetela, no se debe restaurar cuando mi humilde opinión es que es un punto del siglo XVI, donde ya se acabó la conquista, ahí empieza el nuevo hispano; ya no es para las hordas nacionales es para que los propios frailes que van para Oaxaca hagan pie en Tetela y recuperen la necesidad de ser religiosos. Porque la pintura que está ahí es parte de su orden, era para ellos

Entonces realmente la perspectiva de Luciano, digo yo lo escuché alguna vez en el taller de caballete, diciendo que la obra que estábamos restaurando debíamos dejarla morir, eso sería lo mejor para él.

Sí, porque no vale, porque es española, no lo sabe, no sabe que lo está diciendo, porque no es mexicana. Todas las representaciones del momento de la colonia son de origen

español, religiosamente católicos. Sí, pero en el fondo es que México tampoco es un país católico; sí, vamos a misa y tal, pero cuando se dan la vuelta las culturas populares sobreviven y la cultura familiar… sí, muy familiar, pero con costumbres prehispánicas casi.

Pero es una consigna el respeto al original, pero son varias el respeto al original la mínima intervención y la denotación quizá ahorita que me acuerdo de esos 3 están en todos los ejercicios académicos, aunque no sean ciertas entonces hay alguien que se las otorga al dominio público como para rezarlas.

Sí, porque es más fácil. Si también la línea del menor esfuerzo está dentro de nosotros. A ver, yo acabo de regalar un libro de los que imprimí porque el cuarte que está en el archivo muerto me recupera mi expediente que yo había perdido; entonces yo no puedo justificar con un curriculum que yo hice un examen en Francia, que me dieron un título, porque estaba perdida toda esa documentación. Yo la tuve que presentar para ser candidato a ser director de la escuela, no cuando me nombra, sino cuando se repite, cuando entra Mercedes yo soy candidato; y a mí la Franco [Ma. Teresa] me dice Jaime tú volverías a hacer director de la escuela y le digo por supuesto, porque la que está como directora la está regando y lo único que yo le puedo hacer valer es que le hayas dinero para construir una escuela, lo demás… esta mujer es una *******. Y me gané el boleto de oro, para irme a mi casa.



Pero bueno, ella pone sobre la mesa la gran mínima intervención. Si cuando ingresamos al programa de ella, y no hay intervención. Hay que hacer tales investigaciones no hay un aterrizaje tan no lo hay que la ECRO agarra el programa nuestro y se lo lleva porque para ellos su presencia [de la escuela], en Guadalajara, implica pues que se hagan cosas, sino, para qué están ahí.

En fin, hay muchos imponderables en torno a lo que ha sucedido yo a veces no soy consciente de lo que he generado, de las enemistades que existen en función de esa teoría, porque me saludan todos, pero cuando imprimí un libro, yo estaba seguro de que nadie lo iba a leer y tan es así que los pocos que lo han comprado, me dicen ¿no me lo dedican? por si un día llega a tener un valor. Pero no vale nada.

Yo creo que sí ya es parte de la historia de lo que somos.

Bien, pero no es una historia que vamos a tener asumida. Se tendrá que morir todos ellos para que alguien diga **** hay un libro que alguien me dijo…

Bueno pero ahí hay dos problemas, una de las cosas es que no está escrito: Esto que lo hace describir un poco la historia de lo que ha vivido aquí adentro ¿quién más lo ha hecho?

Bueno ayer, yo a veces hablo muy mal el Instituto. Porque hace unos meses me llegó un CD que se llama Rostros de la antropología y uno de ellos soy yo. No lo había ni abierto. Cuando [Rubén] Rocha me pide que participe en la clase que él está dando, porque yo le pedí que participar en la mía y se cobra, entonces yo traigo mi CD… algo deberán decir, algo deberá estar ahí de lo que yo he dicho. Ponen el disco ¡uff! Y lo que hago es explicar la historia de mi vida; juntan en el video, textos que yo he dictado, entrevistas que me han hecho recordar, lo editan y lo acomodan y lo ponen y suena coherente el discurso. Luego no sé por qué tuve que decir cómo salí de España y cómo llego a Veracruz. No sé, hay un relato que yo digo bueno a qué horas dije estas ******, que no le importan a nadie de esta ***** escuela y acabó diciendo, bueno tengo derecho a la noble nacionalidad por haber nacido en Barcelona, pero yo soy mexicano, y soy más mexicano que muchos mexicanos, porque yo escogí ser mexicanos. Estaba llena el Aula Magna y empiezo a hablar de la teoría al final y hay aplausos. Yo me quedé sorprendido de lo que contiene ese disco. Bueno, incluso hay una parte que es una clase de teoría, porque esto, porque lo otro, yo considero que la restauración es una ciencia de la antropología. Todos ellos son disque arquitectos o que quieren ser arquitectos o les gusta la arquitectura o algún arqueólogo por ahí. Bueno, me llamó mucho la atención que a partir de qué nos salimos me preguntan que cómo consiguen el libro; creo que fueron cuatro al taller de caballete a comprarlo; creo que es el momento en el que más se han vendido. Porque estos, están en la ignorancia absoluta. Entonces bueno, este ******* escribe un libro, pues a ver qué dice.



Pero bueno, el resto de los restauradores, los que sí somos restauradores tampoco nos leemos entre nosotros, no hay una construcción de una cosa colectiva, así es no es con usted, es con todo el mundo.

No, a ver, vivimos en nuestra capillita; cada quién tiene su pequeña capillita y yo puedo confesar que no me bajo de la mía, porque más de una gente me ha dicho que por qué no leo yo a Valerie [Magar] que ya es teórica de la restauración, porque ella estuvo en el ICCROM, la teoría de ella y del arquitecto, casi amante de ICCROM, es importante.

¿Qué arquitecto?

El qué escribe teoría de la restauración para arquitectos en el ICCROM

Jokilehto

Él, yo creo que es un ******, pero él se da cuenta que no hay nadie que escriba sobre teoría de arquitectura y que lo que pueda escribir Díaz Berrio no le sirve porque no es suyo y cómo está el ICCROM. Y se hace querer en el ICCROM, porque está a tiro de piedra y cada vez que lo llaman, va y lo dice.

No lo he leído, no, la verdad no he leído ni a [Jukka] Jokilehto, ni a Valerie [Magar], ni a la otra con Valerie, Renata [Schneider]. No los he leído porque a lo mejor me manchan mucho no sé, porque tengo temor de que me pudieran convencer en algo.

Luego aparece un texto hace dos años en Chile de una egresada de aquí de la escuela que dice que, pues que en términos llanos seguimos haciendo, produciendo puros técnicos en restauración ¿será cierto?

En principio sí lo es, porque no les hemos abierto la puerta a ser profesionales.

¿Qué falta?

Que les enseñamos primero a desarrollarse solos. Yo digo que el lastre de esta escuela es haber nacido con el Instituto de antropología, para servir al Instituto de antropología. Entonces nadie de los que egresan de un taller sabe qué va a pasar afuera y las veces que yo he insistido en que hay que darles otra información, pasa de noche. Yo quería que este semestre Ingrid [Jiménez] diera una plática que dio hace un año, cosa así sobre los riesgos que tiene el egresado de esta escuela. Pero como Ingrid es *******, el día que estuvieron aquí los de las otras escuelas, se permitió ciertos chascarrillos, podríamos decir, minimizando lo que las otras escuelas hacían, porque no tienen acceso a la obra. Los únicos que tienen acceso a la obra son los de la ECRO, porque tienen el museo del Instituto en Guadalajara, colecciones privadas de Guadalajara, y pertenecientes al estado tienen de vez en cuando obra; los demás no tienen nada. San Luis [Universidad del Hábitat] no tiene nada y si trabajan será sobre una reproducción.

Entonces ahí Ingrid [Jiménez] se permite presumir a la escuela. Entonces una amiga suya que es mía también que se llama Magdalena [Castañeda] tiene puesto su índice sobre Ingrid y como me está ayudando porque la escuela decidió que ella podía ser ayudante, bien no es mala, pero tiene su propio mundo, cada uno tenemos el nuestro. Entonces Ingrid debía haber convencido de que diera una práctica sobre los valores negativos que tiene ser egresado de esta escuela frente a los valores negativos que tienen las otras escuelas; pero

que, en el mercado laboral, funcionan. Porque aquí no hay quien les enseñe a hacer un proyecto, no hay quien les enseñe.

Pero ella misma dio la materia; Ingrid dio la materia.

Bueno, pero Ingrid no es restauradora. A ver si yo trabajo nomas textiles, sí estoy trabajando una cosa que sé que se va a deshacer…; puede ser excelente limpiadora de textiles según, pero de caballete no tiene ni **** idea. Sí en metales posiblemente sí, porque en últimas fechas se ha metido a metales, ha estado siguiendo cursos de metales. Pero metales… ¿quién es restaurador en metales? Jannen [Contreras] es un excelente analizador de problemas en metales y en función del equipo del que estaba alrededor acabaron tomando una muy buena decisión para El Caballito, que se va a convertir en el modelo para todas las esculturas de bronce. Hasta ahí, sí yo le doy una escultura policromada, no sabe qué hacer. Sí la aprecio mucho, a las dos a Ingrid también, como personas, pero no son restauradoras. El restaurador egresado de esta escuela que es capaz de afrontar cualquier problema al salir de los talleres, porque pasaron de noche los talleres y no sé. Se lo pregunte a la coordinadora actual de la escuela ¿cuántos cuadros reenteló usted cuando eran alumna? Me dice pues como 3 o 4 ¿Cuántos cree que van arreglar ahora? A lo mejor uno. Noooo, ninguno. Los que van arreglar van a ser grupales y si quieren saber experiencia única, unitratamiento se los voy a dar yo, sobre una reproducción, o se los dará Magdalena [Castañeda] o Alberto[González]. ¿Por qué? Porque no tienen tiempo para trabajar esos enormes cuadros que están trabajando.

¿Cuántas gentes de ahí van a poder reintegrar? Pues la que está reintegrando el ***** telón, los demás ni siquiera sabrán mezclar los colores. ¿Una limpieza? Menos. Entonces estamos preparando desocupados.

Pero entonces ni siquiera son técnicos

Estamos preparando desocupados, vistos con mala leche, sí, ¿por qué? porque no hemos… Digo además la escuela cada día tiene menos capacitación, cada día importa menos el taller, cada día está más dedicado a lo que yo criticaría de Valerie de querer ser directora de la escuela, porque lo que ella quiere es que seamos conservadores de colecciones, no restauradores; gente que opine de la colección es a la que le pagan en los museos europeos. En México a nadie le paga por analizar la colección. Estas son las incongruencias de irse al extranjero y no entender la realidad nacional. Yo fui al extranjero, estuve en él durante año y medio y me di cuenta de que todos ellos [los restauradores allá]

son privados y que ninguno es de teoría; no tienen nada, no sabe ni que existe; y de metodología de trabajo la que aprendieron el siglo XIX, o sea, los restauradores tenían 70 años. Su instrumento de limpieza o de trabajo era una navaja de barbero, porque eso sirve para raspar cosas.

Sí, porque además la forma de concebir que una obra de arte que ya tenía problemas de soporte, pues en lugar de crear un sistema de reentelado, que rescate la capa pictórica, pues lo más fácil es quitarle la tela y ponerle otra. ¿Por qué? Porque durante siglos han estado saturando de cola el original, entonces aquello ya está, en cuanto se seca bota la pintura.

Está pasando la restauración no sé, habría que escribir, no sé, el desastre El Titanic de la restauración. Porque cuando uno…mientras uno vive en el medio este todos los días, yo como director de la escuela jamás se me ocurrió nada de lo que estoy planteando. Pero qué me pasa, me mandan al exilio en un momento y luego me dicen que yo ya nada más puedo dar dos clases y ahí estoy. Entonces qué hago, pienso, recapacitó, escribo, me pregunto, me contradigo. No sé qué estoy haciendo en el mundo.



Pero su presencia en caballete siempre estuvo.

Sí, sigue estando de alguna manera porque, pues, porque hay un cierto afecto por parte de Magdalena [Castañeda], no me deja de querer; Alberto [González] un poco le importo un pito, pero ahí vamos.

Entonces tienen puesto que yo les dé una plática sobre cómo trabajé dos cuadros de El Salvador, que obviamente no son los procesos que se apliquen y que no se van a aplicar en esta escuela, porque nadie va a tratar de recuperar la dimensión de una pieza de un soporte que se encogió. No, no, no, van a tratar, no hay tiempo para que lo hagan a menos que lo hagan Magdalena y Alberto en la esquinita del taller, porque no… dirán a los alumnos se puede ser así, como dice Jaime Cama, pero nada más

Yo no me considero un innovador, me considero un poseedor del sentido común. Sí yo a esos dos cuadros les hago así… no queda nada. ¿Qué hice? pues aplicar conocimientos personales, parte de lo que aprendí en Francia, parte de lo que yo aprendí en México, llego a mi casa y me encuentro un cuadro velado y no lo quite de la superficie. Llego a mi casa y me encuentro un cuadro velado, y no lo quité de la superficie, de la horizontalidad. Hago los dos reentelados, y en uno de ellos digo, si le meto la plancha, aquí, no queda nada. Entonces qué hago, lo consolidó por enfrente con cera resina, le doy la vuelta y sin presionar nada fundó la cera para que penetre y se quede en la tela original,

porque he logrado que esté tan pegada, la una a la otra, que se van a tocar Y entonces después de eso quitó la cera de enfrente, para que no haya mogotes en medio y para que aparezca una capa pictórica bellísima. Porque es moderna, hecha con espátula, el gallo de ese cuadro es una belleza de gallo.

Entonces cómo lo hago pues no lo planchó, si lo planchó no queda nada y me queda como ejemplo, no aullé porque no sabía o porque no podía en un museo, al ver una obra de Van Gogh reentelada, todas las texturas vejigas... aplastadas. Entonces sí he leído en algún libro en el Doerner, creo que se maneja, colocar una capa de harina para poner encima el velado y planchar para que las texturas no se aplasten tanto. Bueno si yo tengo una capa de harina en el momento en que yo presionó se convierte en una especie de sólido si aprieto mucho ese sólido se va a abrir y va a pegar con la superficie. A menos que sea muy gorda la capa. Entonces qué hago, me invento que yo voy a proteger las que me preocupan y después me tocó las narices para quitar esa pinche cera con harina.

Pero bueno son las experiencias de algo que hice bien, porque salen las texturas, culpa mía de no haber previsto que fuera otro material; pero cualquier otro material, aunque no hubiera sido harina, hubiera hecho lo mismo. Tendría una pasta de arena y cera.

Pero bueno, esa es creo, que la parte que yo rescató de mí mismo... es la capacidad de no seguir una rutina.



Pero por ejemplo en el taller durante años se reenteló a la cera como rutina.

Porque sentíamos que esa era la forma de hacerlo y yo le diría salvo que hoy estaría un poco en contra de la cera resina, era la forma que conocíamos de conservar realmente una obra para el mundo mexicano, donde no sabíamos a dónde ******** iba a ir el cuadro; porque son cuadros que en algún momento yo rescate de bodegas del Instituto. Por ejemplo, ésta que es puerta de mar ... en, en el camino al sureste... en Tabasco, en Villahermosa que era una ciudad fortificada, hay una parte que da al mar, una puerta de mar y ahí había una bodega con obras con pinturas, tres creo. Las tuve que enrollar porque le hacía así usted, al bastidor y no quedaba nada, era polilla. Y había que traerlos para acá. Entonces había que buscarle como sacarla para que no se deformara, porque por ejemplo la teoría normal es enrollar con la pintura hacia adentro y hace usted miércoles la pintura. Eso me quedó muy claro cuando hicimos la restauración de una virgen para Panamá; cuando yo me la voy a empacar en Panamá, me creo un elemento redondo una especie de tubo de madera para colocar ahí la pintura y que no fuera muy presionada y me dicen..., bueno, un momento, primero la voy a velar y la voy a velar a la cera. Compré cera del lugar

y vele con cera y con un poco de resina, porque compré esto para quemar... copal, e hice mi cera resina y la envolví en su velado con la cara para arriba para garantizar que no se me rompiera. Porque lo que dicen: el contenido debe ser igual que el continente o mayor que el continente. El contenido era mi pintura.

Entonces bueno, esa lógica no le he visto en otras gentes, que enrollan las pinturas y cuando la abren…. Tengo una clienta que cuando la abrió y estaba re entelada tenía puras tiritas, se había fracturado todo. Porque la compró en España ya reentelada, la metió en un tubo de este tamaño y cuando llega pues la capa pictórica se había roto y me dice, a ver cómo la junta. Que también he tenido ejemplos de cosas que dice uno, porque me llegó a mí esta cosa, qué cara de p****** tengo para que me traigan esto a mí. Entonces bueno, esa es mi desarrollo en función de una experiencia que no pedido, que no busco, que llega y a la que le aplicó el sentido común.

Entonces ahí cómo se juega la teoría

Entonces mi sentido común está dirigido por una ética que la teoría me da. Mi sentido común no puede oponerse a esa ética, por lo tanto, no plancho. Aunque me diga la experiencia que debo planchar y que cuanto más caliente está mi plancha, mejor va a pasar la cera... entonces se va burbujear la pintura.



Cuidado, a mí también me importa mucho porque algo de mi educación es importante, que es que yo empecé siendo estudiante de ingeniería. Entonces la resistencia de materiales es importante en ingeniería, la diferencia de materiales también, cosas como qué le diré... elasticidad o para ciertas cosas como en la necesidad de una viga apoyada en dos puntos, qué espesor debe tener, para que no se pandee. Esos son conocimientos de ingeniería. Y eso es aplicado a la restauración es sensacional. Porque a lo mejor no en esa dimensión, pero sí en una dimensión más pequeña, con mis elementos que tengo, tengo que hacer que eso sea rígido y no se doble y soporte a la tela. Todo esto va en un juego personal.

¿Qué le queda por ejemplo de Mapethé, qué tanto estuvo?

Poco, poco, porque yo voy a los principios de Mapethé, organizamos el proyecto. Liliana se dedica a él. Voy un par de veces a ver cómo va y en la última vez que yo voy a Mapethé, voy con Liliana porque aparece la foto del retablo de ánimas y la pregunta de Liliana es qué hace. Pues vamos a ver que queda del retablo de ánimas y queda un trozo todavía. Entonces bueno, mi propuesta es que se reproduzca sobre la foto, porque a lo

mejor no es ético que se haga, desde el punto de vista de restauración, pero se lo vamos a dar a un pueblo que si quiere su retablo de ánimas y que tiene una parte de él y que conoció el retablo. Por eso dije una reproducción. La parte interesante es que Mapethé estaba casi virgen, entonces bueno, pisos de madera.

No hemos vuelto a Mapethé, porque tampoco sabemos regresar a los lugares. Pero bueno, me abre un horizonte primero porque alguien me llevó a Mapethé, creo que con Castillo Negrete conocí Mapethé, y lo propongo como lugar porque está enclavado en una parte en la sierra, con una comunidad muy respetable, de herreros, con un oficio, con una forma de vida que no es la de la agricultura solamente, y que pueden financiar una parte de la restauración con lo que hacen ellos.

Entonces Mapethé es un punto de inicio. Pero luego se produce otra serie de proyectos dentro de nuestras prácticas de campo. Yo tengo mala memoria para ciertas cosas. Si usted me pregunta ¿en qué día nació mi mujer, le podré decir que es el 16 de este mes, porque ya está preparada la comida. Pero si me lo pregunta a final de año, no me acuerdo si es junio o julio, no, no retengo ciertas cosas. Sin embargo, de mi experiencia personal si retengo. Incluso si cierro los ojos puedo pensar que visualizo lo que hice.



¿Y Liliana recibe muy bien esta idea de reproducir?

Pues sí, porque también está empezando de alguna manera; nunca le di teoría de restauración, no sabe de teoría de restauración, no sé si haya leído algo de lo que yo he escrito, aunque se atreve a dar una materia que es teoría de la restauración.

LA SESIÓN ES INTERRUMPIDA POR LA LLEGADA DE UN PROFESOR.