

FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

# El camino hacia la disciplina. Notas sobre el desarrollo de la Restauración en Chile

---

Tesis para optar al grado de licenciada en Artes con  
mención en Teoría e Historia del Arte

**Paula Cabrera**

**27/12/2018**

Profesor guía: Gonzalo Arqueros

*A mi familia*

## Índice

Introducción	Pág. 4
Presentación	5
<b>1. Antes de empezar ¿Qué es la Restauración?</b>	10
1.1 ¿Conservar o Restaurar? El romanticismo y su influencia en las principales corrientes restauradoras del s. XIX	11
1.2 La Restauración en el s. XX una vuelta de lo científico a lo crítico.	14
<b>2. El concepto de <i>disciplina</i>. Algunas aclaraciones antes de hablar de la <i>Restauración</i> en Chile.</b>	18
2.1 Las características del desarrollo de la Restauración como <i>disciplina</i> .	20
<b>3. Las etapas de la Restauración en Chile.</b>	24
3.1 De lo artesanal a lo técnico, características para comprender el período de la <i>Restauración por receta</i> en Chile.	25
3.2 Un poco de historia: El Conservador de Museo	29
3.3 La <i>Restauración por receta</i>	32
<b>4. Hacia la conformación de una disciplina. La <i>Restauración de taller</i> en Chile entre 1968 y 1982.</b>	34
4.1 La Restauración en las instituciones públicas: Los Museos Nacionales	35
4.2 La Restauración privada en Chile	39
4.3 Finalmente la <i>Restauración de taller</i>	43
<b>5. Conclusiones</b>	46
(Apéndice) Actualidad, la <i>Restauración profesional</i>	50
El saber del restaurador	51
<b>Agradecimientos</b>	54
<b>Bibliografía</b>	55
<b>Compendio de siglas</b>	59

## Introducción

La historia de la conservación-restauración<sup>1</sup>, especialmente en Chile, no suele ser materia de investigación. Los pocos escritos que existen sobre el tema son; documentos generales que realizan un recorrido superficial sobre los hitos de la Restauración sin presentar para esto una mayor reflexión sobre la misma (cfr., p.ej. Basaure, 1979). Hay también, estados de cuentas que consideran solo aquellos hito más recientes en el desarrollo de la disciplina (cfr., p.ej., Seguel Quintana, 2002; Lemp Urzúa, 2004) o incluso, algunos que son el estudio sobre la vida de algún restaurador y el contexto en que realizó su actividad (p. ej. Arroyo Llona, 2008), pero todos estos son escritos secundarios en contraste con la abundancia de textos -sobre todo en las revistas con publicación online- que hablan de los últimos “estudios de caso” que corresponden a investigaciones realizadas -tanto al interior de las instituciones museales como de talleres privados- sobre métodos de intervención aplicados a diversos *bienes culturales*, resta revisar el índice de la última publicación de la revista *Conserva* -Conserva N°22, 2017- para dar cuenta de esta situación. De los 6 textos publicados por la revista, 4 corresponden a estudios de caso y 2 a reflexiones sobre el Patrimonio.

La intención de este trabajo es, aportar a la discusión e investigación de la historia de la Restauración abordando para esto los hitos relevantes que componen el desarrollo de la conservación-restauración en Chile, pero principalmente, la intención es dar cuenta del carácter de *disciplina* y a partir de esto, generar una reflexión con respecto al momento en que la Restauración en Chile puede ser considerada bajo esos parámetros.

Este por tanto, pretende ser un **trabajo histórico, técnico y conceptual**, que permita un acercamiento preliminar a las teorías de la conservación-restauración y una base desde la cual iniciar nuevas reflexiones con respecto al desarrollo y entendimiento de la Restauración en nuestro país.

---

<sup>1</sup>Utilizaremos-al menos provisionalmente- el binomio Conservación-Restauración presentado por el ICOM en su definición de la profesión escrita en 1984. ICOM, Comité para la Conservación, Copenhague en septiembre de 1984, *El Conservador-Restaurador: Definición de una profesión*, Traducido por María del Carmen Gila Malo, 2005.

## Presentación

A la hora de componer la historia de la Restauración en Chile, el antecedente inmediato al que se suele recurrir es el estudio diagnóstico de los museos chilenos, realizado durante 1981 y 1982 por la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (DiBAM) y el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD/UNESCO), cuyos resultados del estado de conservación de los bienes culturales del país llevaron a la creación en Octubre de 1982 del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) (Seguel Quintana, 2002).

Sin desmerecer el contenido del documento antes citado, cabe preguntarse si la fundación del CNCR es el único antecedente de la práctica de la conservación-restauración en Chile. Catalina Arroyo Llona, ya postulaba en su tesis de 2008 *Restauraremos una historia. Esbozos para una historia de la restauración mueble en Santiago*, la existencia de otros antecedentes que no habían sido contemplados a la hora de elaborar una posible "Historia de la Restauración en Chile". Arroyo toma como eje principal la figura de Ramón Campos Larenas (1904-1994), artista y restaurador nacional, quien fuera uno de los primeros en iniciar la **enseñanza sistemática** de esta práctica en nuestro país (Arroyo Llona, 2008), aspecto relevante a la hora de hablar de la conservación-restauración como *disciplina*. Sin embargo, aunque la fundación de su taller resulte ser un pertinente punto de partida para la construcción de este relato, no es el único antecedente para tener en cuenta al intentar comprender el desarrollo de la conservación-restauración en Chile. Surge entonces la pregunta por: ¿Cómo se desarrolló la conservación-restauración como disciplina en Chile en los años previos a la fundación del CNCR en 1982? y complementaria a ésta si ¿Es pertinente llamar a la Restauración, *disciplina*, previo a la fundación del Centro Nacional de Restauración y Conservación en 1982?

A partir de esta investigación se pueden identificar tres períodos en el desarrollo de la práctica de la Conservación-Restauración en Chile. El primero de ellos, denominado "*Restauración por receta*"<sup>2</sup>, se caracteriza por ser un período en que esta actividad no cuenta con un reconocimiento como labor especializada, más allá del mero conocimiento artístico de quien la ejecuta, esto dado que las intervenciones realizadas a las obras eran de carácter mimético, es decir, buscando que las piezas recuperaran la apariencia que poseían en el momento de su creación o dando incluso cabida a que el artista interventor mejorase –a su criterio- la obra (tal fue la intención de quienes practicaron la *restauración estilística* en Europa mediados del s. XIX, siendo Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879)<sup>3</sup> uno de los mayores exponentes de esta corriente. En Chile, la apertura del nuevo edificio del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en 1910, marcaría el inicio de este primer período, del cual no se tienen demasiados antecedentes, destacando las intervenciones

---

<sup>2</sup> Aunque no es una clasificación formalmente establecida, ya se encuentran alusiones en términos similares en *Reseña histórica de la Restauración y Conservación en Chile*, escrita para la revista de los Museos de Chile N°11 (MUCHI) en 1979.

<sup>3</sup> Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) fue un arquitecto francés, padre de la corriente de Restauración estilística o de estilo que tenía como una de sus máximas, devolver las obras a su estado original. Uno de sus textos más recordados es *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe au XVIe siècles*, París, 1854-1868.

realizadas por Enrique Lynch (1862-1936) a las obras del Bellas Artes, durante el periodo en que fuera su Conservador (1887-1918).

La segunda etapa, aquí denominada *Restauración de taller*, tiene su inicio en la década del 60. Ésta se caracteriza por una enseñanza sistemática de la Restauración a través de eventos tales como; la fundación del Centro Nacional de Museología (CNM) en 1968 y los viajes de perfeccionamiento a Europa y a los centros de Perú y México. Estos eventos resultan relevantes en la medida que permiten iniciar la discusión con respecto a la conversión de la práctica en una *disciplina*.

Por último, nos encontramos con el período de *Restauración profesional*, cuya característica principal es el establecimiento y transmisión de los conocimientos adquiridos formal y sistemáticamente, por medio de la apertura de programas de Restauración a nivel universitario. La fundación del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) en 1982 y el posterior acuerdo firmado con la Pontificia Universidad Católica (PUC) para la creación de la mención en conservación y restauración impartida por dicha casa de estudios desde 1984 son el punto de partida de este período.

A continuación se presenta una tabla a modo de resumen de las etapas antes presentadas:

**Tabla 1 Etapas del desarrollo de la Restauración en Chile, 1910-2018**

Etapas en el desarrollo de la Restauración en Chile	Características principales	Hitos relevantes
Restauración por receta 1910-1968	Primeras intervenciones, principalmente a obras de Arte, realizadas en su mayoría por artistas, varios de ellos extranjeros.	-(re)Fundación del Museo Nacional de Bellas Artes  -Creación de talleres privados de Restauración
Restauración de taller 1968-1982	Relación de la Restauración con las ciencias "puras". Inicios de una enseñanza sistematizada de la <i>disciplina</i> .  Establecimiento de criterios modernos de intervención.	-Fundación del Centro Nacional de Museología  -Diagnóstico de Dr. Werner  -Diagnóstico UNESCO-Dibam  -Fundación del Centro Nacional de Conservación y Restauración
Restauración profesional 1982-actualidad	Expansión de la enseñanza de la Restauración por medio de la apertura de programas de formación en diversas universidades nacionales.	-Acuerdo entre el CNCR y la PUC para la creación de la Mención en conservación y restauración.  -Apertura de nuevos programas de Restauración en otras universidades.

Fuente: Elaboración propia.

Nuestra hipótesis establece que la Restauración en Chile adquiere altura disciplinar en un período previo a la fundación del Centro Nacional de Conservación y Restauración en 1982, en la etapa que hemos dado en denominar *Restauración de taller*. Esto debido al cumplimiento de una serie de elementos de los cuales el principal es la transmisión sistemática del conocimiento relativo a las

técnicas y criterios propios de la conservación-restauración iniciado con la fundación del Centro Nacional de Museología en 1968.

De esto se desprende que nuestro objetivo general es exponer los rasgos fundamentales de la Restauración en el momento previo a la fundación del CNCR en el año 1982, que permitan caracterizar el desarrollo de la Restauración en el proceso de alcanzar un perfil *disciplinar*. Para cumplir este objetivo planteamos los siguientes objetivos específicos:

1. Explicar de modo general el desarrollo de las principales corrientes de conservación-restauración Europeas desde el s. XVIII, dando cuenta, por una parte, de la estandarización de los criterios propios de la disciplina y por otra, de las discusiones que han permeado la aplicación de dichos límites hasta la actualidad y como se pueden ver reflejadas en el desarrollo de la conservación-restauración en Chile.
2. Establecer las características que componen a las disciplinas en general, para finalmente generar una discusión con respecto a la pertinencia del uso del concepto *disciplina* asociado a la práctica de la conservación-restauración.
3. Dar cuenta de las características que componen en general, las diferentes etapas del desarrollo de la Restauración en Chile haciendo hincapié en el período de la *Restauración por receta*.
4. Dar cuenta de las características que componen a la *Restauración de taller*.

### **Marco teórico y metodológico**

La metodología de investigación utilizada tiene el carácter de una revisión documental, la cual consiste en un estudio exhaustivo de literatura referida al tema de la investigación para luego a partir de los antecedentes y discusión teóricas, llegar a reflexiones pertinentes que permitan comprender de mejor manera el fenómeno investigado, en nuestro caso; la restauración-conservación y el concepto de *disciplina*. Dicho enfoque nos permite trabajar el concepto de *disciplina* aplicado a la Restauración utilizando textos como: *Teoría de la Restauración* (1963) de Cesare Brandi, *Teoría contemporánea de la Restauración* (2003) de Salvador Muñoz Viñas y *Apuntes de Metodología* (1997) de García Flaquer trabajos que resultan fundamentales para definir los concepto de Conservación y Restauración, con una mirada que no deja de lado la perspectiva clásica pero que al mismo tiempo, toma en cuenta el estado actual de la discusión con respecto a ambos conceptos.

Por otra parte, los textos de Martínez Justicia *Historia y teoría de la Conservación y Restauración artística* (2008) y Ana María Macarrón *Historia de la conservación y restauración desde la antigüedad hasta el siglo XX* (2002), son una buena manera de mostrar el desarrollo internacional que ha tenido la práctica de la conservación-restauración así, como los textos de María Adelaida Allo; *Teoría e Historia de la Conservación y Restauración de documentos* (1997) y *La disciplinariedad de las ciencias: sus características* (2006) de Claudia Tamariz y Ana Cecilia Espinoza, resultan ser una excelente fuente para profundizar en el concepto *disciplina* aplicado a la conservación-restauración.

Sobre el concepto *disciplina* es también importante destacar el recurso a textos como: *Sobre la interdisciplinariedad* (1994) de Edgar Morin, e *Interdisciplinariedad en investigación: ¿colaboración, cruce o superación de las disciplinas?* (2012) de Consuelo Uribe Mallarino, entre otros que aportan una base fundamental para el estudio y aplicación de ese concepto en este trabajo.

Para el desarrollo de esta tesis se utilizaron diferentes textos que son importantes para explicar las diferentes etapas de nuestra periodización. El primero de ellos, *Reseña histórica de la restauración y conservación en Chile* (1979) de Jorge Basaure, presenta, tal como indica su nombre, una versión muy acotada, pero bastante precisa de lo que había sido la Restauración en Chile hasta 1979 y aunque este escrito resuelve parte de nuestra primera interrogante, el autor, no realiza una visión crítica de los eventos que relata, por tanto, no nos permite resolver la cuestión de si es pertinente o no hablar de la Restauración en términos de una *disciplina*.

Por otra parte, los textos, *Diseño de un perfil académico profesional para el restaurador en Chile* (1987) y *Proposición de un proyecto de estudio y trabajo en apoyo a la formación de un Centro Nacional de Restauración* (1980), ambos de Guillermo Joiko, nos dan una mirada mucho más certera de los problemas que enfrenta la Restauración en Chile y las directrices que se deben adoptar para concretar el establecimiento de la Restauración como disciplina propiamente tal en el país. También nos permite, a partir de las clasificaciones que establece Joiko para el desarrollo de la Restauración europea, discutir y generar nuestra propia periodización.

Además de estos, se utilizaron otros textos, informes y documentos para elaborar el desarrollo de este trabajo, el cual, finalmente se compone de cuatro capítulos. El primero de ellos denominado *Antes de empezar: ¿Qué es la Restauración?* presenta la definición de los conceptos *conservación* y *restauración*, en una suerte de recorrido histórico que también, intenta mostrar las diferencias de criterios que han plagado la historia de la disciplina, los conflictos y algunos de sus principales exponentes.

El capítulo dos, *El concepto de disciplina. Algunas aclaraciones antes de hablar de la Restauración en Chile*, plantea definiciones, esta vez con respecto al concepto de disciplina. Para esto se utilizan definiciones del término esbozadas principalmente desde las ciencias para posteriormente, a partir de los criterios emanados, identificar a las prácticas en tanto que disciplinas en la medida en que contengan estos criterios.

En el capítulo tres *Las etapas de la Restauración en Chile*, se realiza una revisión histórica, que en primer lugar permite delimitar los diferentes períodos en el desarrollo de la conservación-restauración en Chile, para posteriormente centrarse en aquel denominado *Restauración por receta* y determinar por medio de sus características y las definiciones antes planteadas, si desde este momento puede o no ser considerada la Restauración en Chile una disciplina.

Finalmente, el capítulo cuatro, *Hacia la conformación de una disciplina. La Restauración de taller en Chile entre 1968 y 1982*, busca al igual que el capítulo anterior determinar si la Restauración en este período consigue alcanzar el estatus disciplinar.

Posterior a las conclusiones, existe un capítulo adicional, que trata la etapa de la *Restauración profesional*. Éste resulta en un pequeño vistazo a como se está desarrollando la Restauración en la actualidad en Chile y las últimas discusiones para determinar el conocimiento específico, se espera tenga un restaurador.

## Capítulo I

### 1. Antes de empezar ¿Qué es la restauración?

La conservación-restauración es una práctica que se ha llevado a cabo desde la Antigüedad (Vega Cárdenas, 2017), acciones como el remendar un pantalón viejo o pegar con cinta adhesiva la hoja suelta de un libro importante son procedimientos que probablemente todos han realizado alguna vez. Sin embargo, aunque estas actividades podrían denominarse "restaurativas", se las suele entender como meras reparaciones. En principio la conservación-restauración era una actividad realizada principalmente por artistas -pintores, escultores, arquitectos, etc.- quienes, autorizados por su conocimiento del material constitutivo de las obras y los procesos de su creación, eran los encargados de intervenir las mismas (Barbero Encinas, 2006).

"En la mayoría de los países, la profesión de la conservación-restauración<sup>4</sup> aún no está definida: cualquiera que conserve y restaure es llamado conservador o restaurador, independientemente de la extensión y profundidad de su formación"<sup>5</sup>. Aunque hoy en día estemos acostumbrados a utilizar *conservación* y *restauración* de manera indistinta -o incluso unidos como en la definición del Consejo Internacional de Museos (ICOM)- no quiere decir que siempre se entendiera de este modo, de hecho, a fines del siglo XVIII y principios del XIX existió una polémica con respecto a qué actividad era la más acertada, para la mantención de los objetos. En ella se abogaba incluso que las intervenciones restaban parte de la historia a la pieza, disminuyendo su *valor*<sup>6</sup>. De este modo, aunque ambas actividades suelen estar unidas, no tienen exactamente el mismo objetivo, o al menos no conceptualmente.

Es en el s. XIX, a raíz de la creciente preocupación por el resguardo de los monumentos históricos, que comienzan a surgir las discusiones teóricas que le entregaron a la conservación-restauración el sustento filosófico que le permitiría alejarse de su condición artesanal (Vega Cárdenas, 2017). Aunque dichas discusiones se centraron principalmente en delimitar las intervenciones realizadas a las obras arquitectónicas, las conclusiones que se extraen pueden ser aplicadas a todos los objetos de la conservación-restauración, debido a que los criterios de intervención que las originaron eran generalizados para la mayoría de las piezas tratadas.

---

<sup>4</sup> Nota de la versión original: Estos términos son usados en todo este texto, como un compromiso, ya que el mismo profesional es llamado, "conservador" en los países de habla inglesa, y "restaurador" en aquellos donde se hablan lenguas latinas y germanas.

<sup>5</sup> ICOM, Comité para la Conservación, Copenhague en septiembre de 1984, *El Conservador-Restaurador: Definición de una profesión*, Traducido por María del Carmen Gila Malo, 2005.

<sup>6</sup> Para profundizar en este concepto resulta muy ilustrativo el texto de Aloïs Rigel *El culto moderno de los monumentos* (1903), Visor editores, Madrid, Tercera edición 2008.

## 1.1 ¿Conservar o Restaurar? El romanticismo y su influencia en las principales corrientes restauradoras del s. XIX

El siglo XIX, también llamado el "siglo histórico" (Macarrón Miguel, 2013, pág. 213) debido al gran interés y preocupación que surge por el pasado, sus diferentes épocas y estilos, significa para la disciplina el momento en que se sientan las bases teóricas y técnicas de la Restauración contemporánea.

En este período marcado por la revolución industrial es que surge una gama muy amplia de estilos **artísticos** que buscaban anteponerse a la corriente Neoclásica imperante, dentro de ellos, el romanticismo, cuyos integrantes sentían debilidad por el arte de la Edad Media -especialmente el gótico- hace surgir dos corrientes de acción; una que buscaba restaurar y terminar las construcciones de este periodo que se encontraban inconclusas, denominada *Restauración estilística o Restauración de estilo*, cuyo máximo impulsor fue el arquitecto francés Eugene Viollet-le-Duc. Por otra parte, surge una corriente con postulados más conservadores, liderada por el escritor inglés John Ruskin (1819-1900)<sup>7</sup>. Aunque en principio la disputa de estos autores se refiera a las operaciones realizadas a monumentos arquitectónicos, la tónica era la realización de procedimientos excesivamente intervencionistas en todas las obras de arte -ejemplos de esto son los traslados de soporte, desbarnizado, reintegraciones miméticas, tanto a esculturas como a pinturas, etc. (Macarrón Miguel, 2013).

Viollet-le-Duc tenía la idea de que, al restaurar, era necesario rehacer tal como en principio fue, buscando siempre la perfección formal de la construcción, aunque para ello fuera necesario obviar la historia de la misma, reconstruyendo faltantes con bases en la imaginación o a partir de la coherencia estilística, más que en una investigación fundada en documentación u otros registros de la época. Este tipo de procedimientos impedía muchas veces la correcta identificación de las intervenciones, ya que, propiciaba la unificación de los faltantes modernos con el original. Matices a parte, sus postulados se han dado a resumir en la que es quizás su cita más famosa del *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*:

"Restaurar un edificio no significa conservarlo, repararlo o rehacerlo, sino obtener su forma *prístina*, incluso aunque nunca hubiera sido así.

[...] Es necesaria una discreción religiosa, una renuncia completa a toda idea personal, y en los problemas nuevos, cuando se deba añadir partes nuevas aunque no hayan existido nunca, es preciso situarse en el lugar del arquitecto primitivo y suponer qué

---

<sup>7</sup> John Ruskin (1819-1900), fue un escritor inglés padre de la también llamada *restauración romántica*, quien defendía ante todo la no intervención de las obras, lo que llevaría a una seria discusión sobre si conservar o restaurar las piezas. Destaca en este sentido sus escrito *Las siete lámparas de la Arquitectura* (1849), especialmente aquel denominado, *La lámpara de la memoria*.

cosa haría él si volviera al mundo y tuviera delante de sí el mismo problema"<sup>8</sup> (Macarrón Miguel, 2013)

Aunque este tipo de intervenciones tuvo varios seguidores, generó al mismo tiempo -por parte de quienes defendían la belleza de las ruinas- una fuerte reacción opositora, ya que consideraban las intervenciones de Violet-le-Duc como una suerte de "falso histórico", debido a que las obras eran apreciadas en tanto que documentos.

Para Ruskin el valor de un edificio estaba en su historicidad. Defendía la aceptación de la vejez de una construcción y hablaba de los mismos en una suerte de visión biológica, es decir, la construcción posee una concepción, una vida intermedia y finalmente una muerte inevitable. Aun así, y contrario a lo que se esperaría en primera instancia, Ruskin creía que esta muerte debía ser retrasada a toda costa el mayor tiempo posible, por esto, era partidario de la conservación, aun con materiales extraños a la obra, si era preciso.

El primero los interviene para prolongar su existencia, el segundo prefiere que no se toquen para evitar disminuir su fascinación y originalidad (Martínez Justicia, et. al, 2008). A pesar de que estas posturas parecen ser opuestas en un primer momento, ya que se enfrentan en la posición de la intervención o no intervención, poseen un interés común, **ambas creen en la necesidad de conseguir la permanencia de los objetos en el tiempo.**

Una corriente más conciliadora entre la manera intervencionista de Viollet-le-Duc y la visión de Ruskin es la que presenta la llamada *Escuela italiana*, que tiene como uno de sus fundadores a Camilo Boito (1836 -1914)<sup>9</sup>. Esta línea considera una mínima acción restauradora, admitiendo adiciones solo como una medida indispensable de consolidación de las piezas. Estas adiciones, a su vez, deben ser reconocibles como elementos modernos, diferentes del original. Por último, considera a los edificios como objetos documentales arqueológicos (Macarrón Miguel, 2013). Lo que se desprende es que sus teorías van más encaminadas a la conservación que a la reconstrucción, aunque en ocasiones se admitan este tipo de intervenciones tomando todos los resguardos para evitar los falsos históricos. Es decir, solo cuando se tiene datos exactos de la obra y cuando el daño se ha producido recientemente como, por ejemplo, a causa de la guerra.

Boito establece tres categorías de monumentos basándose para esto en la naturaleza, la época y la función de los mismos para determinar diferentes criterios de intervención en cada caso. Dichos

---

<sup>8</sup> Cita extraída del texto de Macarrón Miguel, Ana María: *Historia de conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Editorial Tecnos, 3era Edición, 2013. Del original: Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel: *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe au XVIe siècles*, B. Bance (vols. I a VI) y A. Morel (vols. VII a X), París, 1854-1868.

<sup>9</sup> Camilo Boito (1836-1914) Fue un arquitecto, restaurador, historiador y crítico italiano nacido en Roma. Estudió en Padua y en la Academia de Venecia. En el 1860 fue profesor en la academia de Bellas Artes de Brera y por 43 años en el Politécnico de Milán. En 1883 publica el texto *Cuestiones prácticas de Bellas Artes*, donde recoge escritos sobre arte y arquitectura, ofreciendo direcciones a las intervenciones sobre edificios reales.

criterios fueron posteriormente formulados en ocho normas que se presentaron durante el 3er Congreso de Arquitectos e Ingenieros Civiles, en Roma en 1883, transcritos a continuación:

1. Diferencia de estilo entre lo nuevo y lo antiguo (para garantizar la distinción).
2. Diferenciación de materiales en sus fábricas.
3. Supresión de molduras y decoración en las partes nuevas (limitando el añadido a elementos esquemáticos y abstracciones volumétricas).
4. Exposición de las partes materiales que hayan sido eliminadas en un lugar contiguo al monumento restaurado.
5. Incisión de la fecha de actuación o de un signo convencional en la parte nueva.
6. Epígrafe descriptivo de la actuación fijado al monumento.
7. Descripción y fotografías de las diversas fases de los trabajos, depositados en el propio monumento o en un lugar público próximo, o bien una publicación.
8. Notoriedad visual de las acciones realizadas.<sup>10</sup>

Lo que se buscaba con este documento era limitar las intervenciones, para evitar que se cometieran falsos históricos. Destaca en este sentido el punto N°7 en el cual se señala la necesidad de: "Descripción y fotografías de las diversas fases de los trabajos, depositados en el propio monumento o en un lugar público próximo o bien una publicación" (Macarrón Miguel, 2013, pág. 227). Este punto -la documentación de los procesos- será una de las claves para la validación de la restauración moderna.

En resumen, el siglo XIX nos muestra los conflictos que se viven por encontrar un tipo de procedimiento que mantenga las obras pero que el mismo tiempo no afecte su condición de documento. La *restauración de estilo*, interviene las piezas buscando devolver la forma original a las obras, no teniendo por prioridad realizar un análisis previo de los materiales que componen la pieza ni los daños que la aquejan, a diferencia de la restauración posteriormente propuesta por Boito, en la cual se aprecian los primeros esbozos de lo que será un tipo de acción más respetuosa del original, tendiente además a conservar la historia de los objetos, priorizando la documentación y el registro de los procesos.

Ya en el s. XX, los aportes metodológicos provenientes de las ciencias básicas, que propiciaron la creación de los primeros laboratorios al interior de los museos, además de la contribución teórica

---

<sup>10</sup> Transcripción hecha del texto de Ana María Macarrón "*Historia de la Conservación y la Restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*", 3era Edición, Editorial Tecnos, España, 2013. Extraídas originalmente de del texto realizado para el III Congreso de Arquitectos e Ingenieros Civiles, el cual se celebró en Roma en 1883

por parte de la filosofía y de la historia del arte<sup>11</sup> sentaron las bases de la restauración contemporánea (cfr., p.ej., Vega Cárdenas, 2017; Barbero Encinas, 2006).

## 1.2 La Restauración en el s. XX una vuelta de lo científico a lo crítico.

Gustavo Giovannoni (1873-1947)<sup>12</sup> parte de las ideas positivistas de Boito "profundizando en ellas de forma sistemática y elaborando una codificación precisa que atiende tanto al método de investigación como a la intervención en los monumentos" (Martínez Justicia, et. al, 2008, pág. 281). Su postura contempla la historia de la arquitectura -de los diferentes estilos- de un modo positivista, en el que cada uno sucede a un anterior. Para Giovannoni un monumento era, ante todo, un documento y solo su estudio acabado podría postular el mejor tipo de intervención -si es que ésta debía realizarse.

Son muchas las aportaciones que surgen a partir de su pensamiento, algunas de ellas son, por ejemplo, sus intenciones de crear una normativa que mantuviera el equilibrio entre la verdad histórica y la naturaleza estilística del monumento, otra el establecimiento de una distinción conceptual entre monumentos "muertos", es decir, que su utilización en el presente es imposible y aquellos monumentos "vivos", los que pueden utilizarse para su fin inicial o cualquier otro en la actualidad. Por último, según su visión global del monumento, se debía tener en consideración a la hora de conservar, el resguardo al entorno en que éste se encontraba.

Sus ideas fueron ampliamente aceptadas y aplicadas en el período entre ambas guerras mundiales. Las destrucciones ocasionadas durante la 2da Guerra Mundial -en ocasiones de ciudades enteras- significó una crisis para la metodología planteada por el *restauro científico* y los logros alcanzados en cuanto a intervenciones medidas que se habían estado llevando a cabo desde hacía pocos años. En la segunda mitad del s. XX estas destrucciones, ponen de manifiesto la imposibilidad de restaurar todos los fragmentos de historia contenidos en los monumentos y esto en las intervenciones significa, una vuelta de conciencia hacia el *valor estético* de las obras, el cual había pasado a ocupar un segundo plano, debido a la visión que primaba anteriormente, bajo la cual las piezas eran percibidas como documentos históricos. Es en este contexto que surge la

---

<sup>11</sup> Una de las aportaciones básicas a este respecto es por ejemplo *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764) de Johannes Joachim Winckelmann (1717-1768) quien, al establecer diferentes fases estilísticas en la evolución de la escultura griega, presenta las bases para una crítica de las restauraciones que se venían realizando a las antigüedades desde el Renacimiento. Sus planteamientos sobre el respeto por el original y las reintegraciones críticas serán posteriormente afinados y aplicados por escultor Bartolomeo Cavaceppi (1716-1799).

<sup>12</sup> Gustavo Giovannoni (1873-1947) Fue un Arquitecto, teórico e ingeniero civil italiano. En 1920 es nombrado catedrático de historia de la Arquitectura y Restauración de monumentos, siete años más tarde es nombrado director de la Escuela de Arquitectura de Roma. En 1931 encabeza la Conferencia Internacional de Atenas, en la cual se redacta la *Carta de Atenas*.

figura de Cesare Brandi (1906-1988)<sup>13</sup>, quien es considerado el padre de la *teoría clásica de la restauración*. Sus escritos favorecen un tipo de intervención más respetuosas del original -en línea con lo que proponen Boito y Giovannoni- en lo que posteriormente se ha dado en llamar *restauro crítico*.<sup>14</sup>

La *restauración* es definida por Cesare Brandi en principio como: "cualquier intervención dirigida a devolver la eficiencia a un producto de la actividad humana" (Brandi, 1988, pág. 13), sin embargo, establece una diferencia entre los que son a la vez productos-obras de arte de aquellos que no lo son<sup>15</sup>, indicando que el reconocimiento de esta diferencia es la que finalmente determinará si la intervención realizada puede ser considerada restauración o simple reparación. De esta manera, si el objeto es un producto funcional -que no ha perdido su uso original, como suele ocurrir con las obras de arte- no importará mayormente alterar su estructura si a la vez se consigue que vuelva a cumplir el cometido para el cual fue creado.

"Sin embargo, cuando por el contrario se trate de obras de arte, incluso aunque se encuentren entre ellas obras que poseen estructuralmente una finalidad funcional, como la arquitectura y en general los objetos de las llamadas artes aplicadas, resultará claramente que el restablecimiento de la funcionalidad, aunque también se incluya en la acción restauradora, no representa en definitiva más que un aspecto secundario o colateral de ésta, nunca lo primario y fundamental en lo que respecta a la obra de arte en cuanto tal" (Brandi, 1988, pág. 13).

Es decir, si el objeto es una obra de arte<sup>16</sup>, toda intervención irá orientada a la mantención de la consistencia material que contiene y transmite la imagen más allá de la función original del objeto. Para reforzar esta idea, García Flaquer en su texto *Apuntes de Metodología* define los objetos de la *restauración* en los siguientes términos:

"Un objeto es restaurable (o mejor aún, susceptible de atención preventiva), cuando ha empezado a singularizarse, y necesita recuperar o conservar su elocuencia, porque se desea hacer comprensibles sus connotaciones formativas o sus denotaciones informativas; y todo ello, siendo conscientes de que, si en algún momento el objeto, por

---

<sup>13</sup> Cesare Brandi (1906-1988) Fue un crítico, teórico e historiador del Arte italiano. Fundador, junto a Giulio Carlo Argan en 1939 del *Istituto Centrale di Restauro di Roma*, institución de la cual fue director hasta 1961, año en que se incorpora a la Universidad de Palermo como docente de la cátedra de Historia del Arte. Sin duda, una de sus mayores aportaciones a la disciplina fue la publicación de su *Teoría de la Restauración* en 1963, texto recopilatorio de sus experiencias como docente e investigador del Instituto.

<sup>14</sup> La *restauración crítica* tiene dos aspectos fundamentales; la importancia del valor estético y al mismo tiempo la limitación de las intervenciones, pues cree -y en esto la diferencia con la *restauración estilística* es total- que el momento de creación es único e irrepetible, por tanto la reconstrucción de las formas es un acto antinatural e inútil en su intento de recuperar el pasado.

<sup>15</sup> Los denomina como: productos industriales o manufacturas industriales -aunque incluye a la artesanía en este grupo.

<sup>16</sup> En esta clasificación Brandi incluye a la arquitectura y los objetos de las artes aplicadas, aunque estos posean estructuralmente una finalidad funcional.

su sentido originario, fue "reparable", ya no lo es ahora, puesto que le tenemos asignado un uso cultural distinto del que tuvo y, con ello ha quedado desvinculado de la necesidad de ser reparado" (García Flaquer, 1997, pág. 59).

Por esta razón, al momento de afinar su definición Brandi apunta a que "la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro" (Brandi, 1988, pág. 15).

"La restauración crítica asigna, pues, a los valores expresivos, artísticos en definitiva, la prevalencia absoluta (éste es el núcleo de la teoría); son ellos los que confieren valor a la obra de arte y su comprensión sólo es posible a través de un "proceso crítico" y no a través del análisis de las razones del tipo práctico que determinaron su creación o de las causas que la modificaron en el transcurso del tiempo, que deberán siempre estar subordinadas a los valores artísticos" (Martínez Justicia, et. al, 2008, pág. 299)

Es decir, que para que la intervención sea considerada *restauración* -para la teoría de la restauración crítica- se debe reconocer en primer lugar al objeto como una obra de arte en su forma y función o dicha intervención será solo una reparación. Esta definición presenta un problema precisamente en este punto, pues además de que en la actualidad el número de objetos que son susceptibles de ser restaurados excede por mucho a las obras de Arte<sup>17</sup>, esta definición deja fuera a la figura y decisión que tiene el conservador-restaurador en el proceso de intervención (Muñoz Viñas, 2007). Es cierto que debe ser reconocido algún *valor* -histórico, estético, etc.- en el objeto para que podamos catalogar dicha actividad de *restauración* o *conservación*, sin embargo, definir la conservación-restauración en función de los objetos de los cuales se ocupa, resulta a lo menos impreciso.

En la actualidad, la discusión sobre qué es la conservación-restauración o cuáles son las prácticas que se consideran como conservación-restauración, ha llevado a la conclusión de que sus límites son borrosos y que se basan principalmente en la formación o en el criterio de quien los practica, "En definitiva, lo que caracteriza tanto a la *conservación* como a la *restauración* no son sus técnicas o instrumentos, sino la intención con que se hacen ciertas acciones: no depende de *qué* se hace, sino de *para qué* se hace" (Muñoz Viñas, 2003, pág. 20), es decir, lo que define la caracterización de la intervención es su finalidad.

Muñoz Viñas en su texto *Teoría contemporánea de la Restauración* (2003) presenta un ejemplo que resulta muy ilustrativo para entender esta situación:

"[...] Y cuando en un papel se regeneran los puentes de hidrógeno entre las fibras que lo componen se incrementa su resistencia física (operación de conservación), pero se suele producir la disolución de muchos elementos que producen el amarilleo del papel, reduciendo ese amarilleo (operación de restauración). Este tipo de coincidencia es muy

---

<sup>17</sup> Para esto solo hay que tomar en consideración el art. N°1 de la definición firmada en la Conferencia de la Haya en 1954, sobre los *Bienes culturales*.

común, ya que la mayor parte de técnicas de uso habitual producen de forma simultánea, y en mayor o menor medida, efectos tanto de tipo conservativo como restaurativo." (Muñoz Viñas, 2003, pág. 21)

De esto se extrae, como se mencionó en el principio de este escrito, que la diferencia es más conceptual que práctica a la hora de realizar el trabajo. Si la *restauración* es una actividad que consiste -a grandes rasgos- en devolver un objeto a un estado *previo* de supervivencia material, esto en función de su importancia simbólica, con el objetivo de mantener este *valor* simbólico la mayor cantidad de tiempo posible por medio de la intervención directa sobre los componentes materiales del objeto. La *conservación* buscará -como indica su nombre- conservar, es decir, mantener por medio de sus acciones las condiciones materiales *actuales* del objeto la mayor cantidad de tiempo posible, para que éste experimente la menor cantidad de alteraciones en el mayor tiempo posible. Sin embargo, en muchas ocasiones, las acciones emprendidas producen ambos efectos en la pieza, sin que esta sea necesariamente la intención del restaurador, como ocurre por ejemplo en el caso de la rehidratación del papel presentada previamente en el ejemplo.

A pesar de los cambios de criterios observados a lo largo de la historia, la *Restauración* es -en primera instancia- un conjunto de técnicas que con independencia de la intención de quien las administró -intención conservativa o restaurativa- consiguen mantener el buen estado de los objetos que tienen la consideración -o estatus- de *bienes culturales* y esta es la forma en la se comprenderá dicha *disciplina* a largo de esta investigación.

Resulta, sin embargo, necesario comprender qué entendemos como *disciplina* para poder caracterizar el desarrollo que ha sufrido la *Restauración* en Chile, especialmente las actividades realizadas en el período abordado en esta tesis, los años 1968 a 1982. Ya que el punto central no es determinar si la *Restauración* es o no una disciplina, el punto es intentar determinar en qué momento esta práctica se vuelve una *disciplina* en Chile.

## Capítulo II

### 2. El concepto de *disciplina*. Algunas aclaraciones antes de hablar de la *Restauración* en Chile.

El artículo 2 de la Carta de Venecia de 1964 indica: "La conservación y restauración de los monumentos constituye una **disciplina**<sup>18</sup> que se sirve de todas las ciencias y técnicas que puedan contribuir al estudio y a la salvaguardia del patrimonio monumental".<sup>19</sup> Hablar de la *Restauración* como una *disciplina* asumiendo sin cuestionar cómo llegó a ocupar esa posición -y menos si efectivamente le compete ese título- es una situación reiterada por diversos autores (cfr., p.ej., Muños Viñas 2003, Lemp Úrzua, 2004). Sin embargo, definir la *disciplina* como concepto es un paso que resulta necesario para comprender las diferentes etapas de desarrollo de la *Restauración* sin caer en tópicos tales como, el creer que la *Restauración* es una "ciencia" solo porque se toma de algunas ramas de ésta -como la física, la química y la biología- para validar sus procesos de intervención (Barbero Encinas, 2006).

Las disciplinas según las entiende Edgar Morin, en su texto: *Sobre la interdisciplinariedad* (1994)<sup>20</sup>, son "una categoría organizacional en el seno del conocimiento científico" ([1994] 2010, pág. 9) que se instituyen en el s. XIX con la formación de las universidades<sup>21</sup> para posteriormente en el s. XX desarrollarse bajo el impulso de la investigación científica. Para él, las disciplinas poseen una historia; nacen, evolucionan, se institucionalizan, se dispersan, etc. Y a la vez que surgen del conocimiento externo, nacen del conocimiento interno, es decir, de la reflexión sobre ellas mismas.

*Disciplina* es un concepto con muchas acepciones, pero principalmente se la entiende de dos maneras; en primer lugar, como *disciplina científica*, aquella que estudia fragmentos de la realidad de forma sistemática para generar conocimiento nuevo; y, en segundo lugar, la que dice relación con la *disciplina como educación*, es decir, el traspaso de ese conocimiento específico sobre la realidad a un otro<sup>22</sup>. Para el padre Alfonso Borrero la disciplina es, "Rama de las ciencias o simplemente ciencia, sólo que la palabra disciplina conlleva **el sentido de entrenamiento o rigor adoptados para la enseñanza de una ciencia**"<sup>23</sup> (Tamayo y Tamayo, 2004, pág. 7).

---

<sup>18</sup> El destacado es mio.

<sup>19</sup> Carta de Venecia, 1964, Traducción realizada por María José Martínez Justicia del original en italiano. Disponible en línea.

<sup>20</sup> Este texto fue publicado en el Boletín N°2 del Centre International de Recherches et Etudes Transdisciplinaires (CIRET).

<sup>21</sup> Se refiere aquí a las universidades modernas, surgidas en el período de la ilustración.

<sup>22</sup> La RAE en su primera acepción define disciplina como: Doctrina, instrucción de una persona, especialmente en lo moral. <http://dle.rae.es/?id=DsFSpIT>

<sup>23</sup> Cita extraída del texto de Tamayo y Tamayo, Mario "La interdisciplinariedad", Serie de cartillas para el docente ICESI publicación del Centro de Recursos para la Enseñanza y el Aprendizaje (CREA), Impresiones FERIVA, Cali - Colombia, 2011, p.7 El destacado es mío.

Como se puede ver, ambas acepciones no son opuestas, de hecho, se complementan, así lo muestra el texto de Tamariz y Espinoza *La disciplinariedad de las ciencias: sus características* (2006) del que se pueden extraer cuatro puntos fundamentales que componen y permiten identificar a una *disciplina*. En resumidas cuentas estos puntos son:

1. Una disciplina es un conjunto de saberes agrupados de un modo sistemático.
2. El conocimiento que aportan las disciplinas tiene carácter de verdad provisional.
3. Las disciplinas contienen un nivel de integración teórico y desarrollan metodologías.
4. Los conocimientos adquiridos por una disciplina son susceptibles de ser enseñados.

A continuación se procederá a explicar dichos puntos con mayor detalle.

El primero de ellos, "una disciplina es un saber que abarca un conjunto de conocimientos de un ámbito específico, agrupados de un modo sistemático. Por lo que se distingue por su carácter especializado y científico" (Tamariz & Espinoza, 2006, pág. s.n.) indica que las disciplinas se ocupan de un fragmento de la realidad de un modo conscientemente ordenado, "sistemático". Sobre esto Morin apunta: "[...] ella instituye allí la división y la especialización del trabajo y ella responde a la diversidad de los dominios que recubren las ciencias." (Morin, [1994] 2010, pág. 9).

En efecto, las disciplinas generan conocimiento a partir del establecimiento **de objetos de estudio** a partir de fragmentos de la realidad, para lo cual es necesario crear métodos e instrumentos que permitan establecer diversas relaciones con esa realidad (ahora objeto). Estos métodos a su vez se aplican a nuevos objetos y fenómenos que dan lugar a la especialización y la aplicación generalizada de estos métodos nuevamente a otros objetos, así en una suerte de círculo (Uribe Mallarino, 2012).

El segundo punto es que las disciplinas están a la búsqueda de conocimiento constante que supere a los saberes antiguos, por tanto, tienen carácter de verdad provisional. De éste se desprende que los conceptos empleados en la construcción de nuevas teorías por parte de las disciplinas representan solo una porción de la realidad, nunca su total complejidad y riqueza (Tamariz & Espinoza, 2006).

El punto tres corresponde a la construcción teórica que hace la disciplina para explicar los fenómenos que son su dominio material, la metodología que emplea para captar dichos fenómenos y manejar los datos que ellos aportan. Sobre esto dice Morin:

"Si bien está englobada a través de un conjunto científico más vasto, una disciplina tiende naturalmente a la autonomía, por la delimitación de sus fronteras, la lengua que ella se constituye, las técnicas que ella está conducida a elaborar o utilizar, y eventualmente por las teorías que le son propias." ([1994] 2010, pág. 9).

Por último, el cuarto punto dice relación con la organización de los saberes y su posible transmisión a otros, en palabras de Tamariz y Espinoza: "**Esas ramas del saber son también**

**objetos de enseñanza-aprendizaje. De modo que pueden organizarse para ser enseñadas."** (Tamariz & Espinoza, 2006, pág. s.n.). Es decir, el conocimiento fragmentado del que se ocupan las disciplinas puede traspasarse a un otro.

En resumidas cuentas, las disciplinas buscan en primer lugar, comprender la realidad, aunque esta comprensión sea siempre fragmentada y no refleje dicha realidad en su total riqueza y complejidad. En segundo lugar, buscan transmitir este conocimiento de lo existente a un otro, ya que el proceso no estaría completo sino se transmite.

"La disciplina se estableció no solamente como un cuerpo de conocimientos, métodos y conceptos, sino que se **concretó en un grupo humano que los compartía.**"<sup>24</sup> La comunidad disciplinaria desarrolla su propio lenguaje, sus códigos de verdad, establece sus padres y sus mitos fundadores y sus sistemas de legitimidad." (Uribe Mallarino, 2012, pág. 156)

En términos generales una *disciplina* entonces vendría a ser un conjunto de saberes ordenados de modo sistemático, que al mismo tiempo posee los métodos que nos permiten medir y evaluar estos nuevos conocimientos, además de ser el modo en que se transmiten. Es en este sentido que surgen preguntas tales como: ¿Sobre qué aspectos de la realidad se ocupa la *Restauración*? o ¿Cómo transmite la Restauración sus conocimientos sistematizados del fragmento de realidad del cual se ocupa? Estas preguntas no son de fácil resolución, como se ha mencionado en diversas oportunidades a lo largo del texto, sin embargo, intentaremos entregar algunas luces respecto de ellas a continuación.

## **2.1 Las características del desarrollo de la Restauración como *disciplina*.**

A diferencia del texto de Tamariz y Espinoza, cuya función principal es el de definir el concepto de *disciplina*, los escritos de María Adelaida Allo y Martínez Justicia buscan presentar el desarrollo histórico de la Restauración, por tanto, las características que componen la *disciplina* no se encuentran declaradas abiertamente y deben ser extraídas de los diversos períodos que tratan en sus textos.

Según se desprende del escrito de Martínez Justicia, la creación de una *disciplina científica* está dada principalmente por la instauración de normas/criterios de actuación y el establecimiento de programas de trabajo que incorporan profesionales de diferentes áreas, es decir, la intervención no recae en una sola persona, sin embargo, asumir la responsabilidad por la misma sí.

Aunque las características que componen a la disciplina de la Restauración se presentan con claridad entrado el s. XIX, esto no quiere decir que dichas cualidades no estuvieran presentes con

---

<sup>24</sup> El destacado es mío.

anterioridad. De hecho, es en el s. XVIII, y a partir de la descripción de los escritos de Pietro Edwards (1744-1821)<sup>25</sup>, cuando más claras quedan éstas en el texto de Martínez Justicia.

Pietro Edwards presenta en 1978 un detallado informe sobre las intervenciones realizadas a obras de Arte en el laboratorio de restauración que el mismo formó en el refectorio de la iglesia de los Santos Juan y Pablo en Venecia. En dicho informe se examinan las causas de degradación de las obras, se esboza un "proyecto práctico" de salvaguarda de las mismas y se ilustran las normas a seguir en la restauración, estas últimas componen una lista de 14 puntos que Martínez Justicia transcribe en su *Historia y teoría de la Conservación y Restauración artística* (2008).

En palabras de la autora: "No existe en ningún otro texto contemporáneo unas propuestas tan bien sistematizadas y profundas sobre la actuación del restaurador, su ética profesional, los límites de su acción y el trabajo en equipo, apoyado por la aplicación de los conocimientos de la física y la química" (Martínez Justicia et. al, 2008, pág. 194)

De esto se pueden extraer que, según la visión de Martínez Justicia, tres son los aspectos fundamentales que componen a la disciplina de la Restauración, a saber; acercamiento científico; sistematización de la enseñanza; e institucionalización. Sobre este punto la autora señala que para el s. XVIII no existe una diferencia sustancial entre la formación y el conocimiento de quienes realizan restauraciones a pedido de privados o de instituciones públicas, sin embargo, si existe diferencia a la hora de aplicar dichos conocimientos, siendo las instituciones públicas quienes se encargarán de aplicar el resguardo del patrimonio en un sentido moderno (Martínez Justicia et. al, 2008). Por otra parte, algunas de las características que pueden ser claramente extraídas del texto de Allo Manero y que dan cuenta de este nuevo nivel de desarrollo de la práctica iniciado el siglo XIX son:

1. Primeros planteamientos teóricos con respecto a la Restauración, especialmente el cuestionamiento sobre los criterios a aplicar en las intervenciones, es decir, establecer límites y estandarizar procedimientos a aplicar sobre las obras.
2. La introducción de procedimientos de disciplinas científicas, especialmente física, química y biología, en el diagnóstico y tratamiento de las piezas.
3. Configuración de las técnicas, definir su corpus documental y establecer su finalidad. (Allo Manero, 1997).

De lo anterior se desprenden ciertos puntos comunes entre ambas autoras como por ejemplo la generación de criterios como una manera de establecer límites a las intervenciones. En esta misma línea, otro punto a considerar es la *interdisciplinariedad*, la cual se ve reflejada en la creciente relación con las denominadas ciencias puras, lo que entregaría a la Restauración una suerte de condición científica, que a finales del s. XIX, le permitió -entre otras cosas- tener argumentos más sólidos a la hora de defender las intervenciones realizadas sobre las piezas (Martínez Justicia, et. al, 2008). Es precisamente esta relación, la que generalmente se usa para

---

<sup>25</sup> Pietro Edwards fue un restaurador Italiano, de padres ingleses.

justificar el hablar de la Restauración como una disciplina, especialmente como una *disciplina científica*, sin embargo, esta relación no es suficiente razón para entregarle ese apelativo a la Restauración.

Como se mencionó en un principio, la *Restauración* es una actividad que se practica desde antiguo y como toda actividad con historia ha sufrido modificaciones; por una parte están los objetos de los cuales se ocupa -primero de monumentos, luego obras de Arte, cualquier objeto contenido en un museo hasta llegar a la clasificación actual de *bienes culturales*- (Muñoz Viñas, 2007, pág. 8); por otra, los métodos por los cuales interviene, así como los motivos y límites bajo los que actúa. Siguiendo la lógica de los criterios presentados para caracterizar a una disciplina -establecidos previamente según el texto de Tamariz y Espinoza- cuatro son los puntos a tomar en consideración; el estudio sistemático de la realidad, la superación constante de los saberes, la generación de teorías a partir del conocimiento adquirido y por último, la enseñanza de dicho conocimiento.

Según el primero de estos puntos, en tanto que ellas -las disciplinas- se componen de saberes sistemáticos sobre un ámbito específico de la realidad, si solo se prestara atención a Brandi y la teoría de clásica de la *Restauración*, se tiende a pensar que ésta solo se ocupa de las obras de Arte, sin embargo, aunque los objetos de los cuales se encarga la *Restauración* es un punto a tener en consideración al hablar del fragmento de realidad del cual se ocupa, el reflejo de este primer punto aplicado a la Restauración se encuentra precisamente en la definición de la misma, la cual -como se mencionó- es comprendida aquí como un conjunto de técnicas que buscan la mejor manera de mantener un *bien cultural*<sup>26</sup> en el tiempo, independientemente de si la intención de quien las aplicó era la de conservar o restaurar, por tanto, **la disciplina de la Restauración tiene como objeto de estudio a los bienes culturales.**

Antes de explicar cómo se transmiten los conocimientos de la Restauración -y dar respuesta a la segunda pregunta planteada al final del apartado anterior- resulta pertinente especificar en qué consiste este conocimiento específico y sistematizado que aporta la Restauración respecto de estos bienes culturales. En este sentido Barbero Encina en su texto *La restauración no es una ciencia (por si aún quedan dudas)* (2006) indica:

"[...] la restauración se ocupa de realidades contingentes, realidades que pueden ser de varias maneras [...] Nada concreto, ni universal, ni inmutable le indica al restaurador cómo de limpio ha de quedar un cuadro, ni si debe añadir o no lo que le falta a una escultura. Estas decisiones constituyen un objeto de atención contingente y por eso se supeditan a la deliberación filosófica" (Barbero Encinas, 2006, pág. 173)

Por tanto, el conocimiento que debe tener un restaurador va más allá del saber específico sobre la materialidad de una obra -conocimiento que por lo demás un científico podría estar más capacitado para entregar- o su contexto, significación y *valor* histórico-estético, saberes que son

---

<sup>26</sup> Bienes culturales, según los define el Convenio de la Haya de 1954 en su primer artículo.

propios de un historiador del arte. Aunque un restaurador maneje esta información, el conocimiento específico que aporta un especialista en esta área, tiene más bien que ver con la **determinación de los límites de una intervención**, es decir, los **criterios** bajo los que se realizará dicha intervención. Éstos se han establecido de modo diverso a lo largo de la historia, pasando por las restauraciones de corte mimético de finales del s.XIX a las basadas en criterios de mínima intervención, iniciadas en su mayoría a principios del siglo XX. El segundo y tercer punto, que como se mencionó, tienen relación con la temporalidad del conocimiento y la generación de nuevas teorías, se ve reflejado precisamente en estos dos aspectos, por una parte, el "saber del restaurador" y por otra los criterios de intervención.

Finalmente, la formación de los restauradores, primero en talleres de artistas, para posteriormente convertirse en carreras universitarias en el siglo XX, comprendería aquí el punto número cuatro, como una de las maneras en que se puede transmitir el conocimiento -otra es la publicación de artículos en revistas especializadas.

Teniendo en consideración que las disciplinas son afectadas por su contexto, resulta necesario poner atención en aspectos cómo; la formación de talleres, información sobre las intervenciones, además de compromisos gubernamentales, ya que cobran importancia a la hora de determinar el momento en que en Chile la Restauración deja de ser una mera práctica para adquirir un grado mayor de consistencia.

## Capítulo III

### 3. Las etapas de la Restauración en Chile.

"Al conferírsele a la restauración un carácter abiertamente crítico, se le abrió la posibilidad de superar su instancia de mera tecnología, por una de altura disciplinar"<sup>27</sup>

En Chile la Restauración tiene su origen en una amplia gama de formaciones que van desde la enseñanza en talleres privados a través de la práctica directa con los objetos, hasta la formación universitaria. Entre ellos podemos encontrar artesanos y artistas que han aprendido de manera autodidacta, técnicos especializados que han sido formados al interior de instituciones por otros especialistas, profesionales de ramas relacionadas con el patrimonio que han aprendido las técnicas en el extranjero y finalmente conservadores-restauradores universitarios con formación teórico-práctica (Rodríguez Moreno, 2006).

Guillermo Joiko (1948-1988)<sup>28</sup> en *Diseño de un perfil académico profesional para el restaurador en Chile* (1987) distingue dos etapas fundamentales en el proceso de desarrollo de la Restauración, una de ellas, la primera, de carácter tecnológico o *científico-técnico* y una segunda de carácter más bien *teórico-crítica*. Es decir, una de *hacer* que estaría marcada por el paso de lo "artesanal a lo técnico" y otra de *pensar* en "por qué" se hace lo que se hace y sobre *qué* se actúa (Joiko, et. al, 1987).

Aunque la opinión expresada por el autor es compartida por quien escribe, resulta necesario destacar que dicha primera etapa puede ser dividida a su vez en dos, ya que este paso de lo "artesanal a lo técnico" da cuenta de dos momentos diferentes en el desarrollo de la Restauración. De esta manera, lo que se propone realizar a continuación es la identificación de tres etapas en el desarrollo de la Restauración en Chile, las cuales se distinguen en función de las características de *disciplina* antes trabajadas, especialmente aquellas que dicen relación con la **formación** de los restauradores.

La primera de dichas etapas corresponde a la de *Restauración por receta*, a la que en principio se podría relacionar -debido al tipo de criterios empleados en las intervenciones- con la *Restauración*

---

<sup>27</sup> Joiko, Guillermo (Joiko, Martelli, Mendoza, & Ogaz, 1987)

<sup>28</sup> Estudio Arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Posteriormente se traslada a Italia donde estudia restauración 6 años en el Instituto Centrale del Restauro di Roma. Vuelve a Chile en 1982, luego de vivir y ejercer como restaurador en Colombia 4 años, para asumir como director del recientemente formado Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR).

*de estilo*, si tuviéramos que remitirnos a las etapas establecidas por Joiko, ésta correspondería a una etapa *artesanal*.

La segunda corresponde a la *Restauración de taller*, en ella además de observarse un cambio en los criterios de las intervenciones propio de lo que en Europa se dio en llamar como *Restauración científico*, se puede apreciar el inicio de la relación entre la Restauración y las ciencias puras, además de un cambio en el modo en que se transmitía el conocimiento. Finalmente, la tercera etapa, la *Restauración profesional*, muestra la concepción actual de la Restauración, ya no como una simple actividad manual, sino que como una disciplina que reflexiona sobre su propio actuar, muy relacionado con la *Restauración crítica*. A continuación se darán a conocer en detalle, las diferentes etapas que componen dicho desarrollo.

### **3.1 De lo artesanal a lo técnico, características para comprender el período de la *Restauración por receta* en Chile.**

La *Restauración por receta* se enmarca en lo que Cristian Antoine en su texto sobre políticas culturales denomina "Etapa de la acción cultural del estado chileno", que va desde los años 1810 a 1960 (Antoine, 2015), cuyo primer momento -hasta 1910- tiene como objetivo una acción civilizadora, que sin embargo se ve reflejada en gestiones muy puntuales. En general se caracteriza, como indica el nombre, por una acción de mecenazgo por parte del Estado que tiene como hitos; la creación de los primeros organismos administrativos nacionales de fomento y promoción de la cultura, reflejo de esto es la fundación de grandes instalaciones culturales como por ejemplo, la Biblioteca Nacional, y la fundación de los Museos Nacionales.<sup>29</sup>

Guillermo Joiko -como se mencionó anteriormente-, distingue dos etapas en el desarrollo de la Restauración, la primera de ellas, que denomina *científico-técnica*, estaría caracterizada por este paso de lo *artesanal* a lo *técnico*, tiene sus inicios -según indica el autor- en la colaboración de la Restauración con algunas ciencias denominadas *puras* -física, química, biología- lo que comenzó: "[...] una sistematización de conocimientos relativos a sus materiales constitutivos, a la mecánica y los factores deteriorantes de su deterioro y luego se entro en un sondeo experimental para la utilización de nuevos materiales" (Joiko et .al, 1987, pág. 2), la *Restauración por receta*, corresponde por tanto, a un periodo previo a este intercambio con las ciencias puras, en lo que Joiko llama -pero no define del todo- como etapa *artesanal*.

En este contexto la *Restauración por receta* hace referencia aquí, a las actividades de Restauración realizadas en el período previo a 1968, es decir, a aquellas intervenciones efectuadas en el mejor de los casos por artistas -pintores y escultores principalmente- sin formación como restauradores, que amparados por sus conocimientos en materia de creación de las piezas y de la sensibilidad

---

<sup>29</sup> Antoine habla de la fundación de *los Museos Nacionales*, sin embargo, es necesario precisar que la fundación del MNBA en 1880, fue en principio una iniciativa privada que posteriormente paso a depender del estado.

que les daba el ser artistas, decidían -por gusto o petición- intervenir obras de arte bajo criterios no consensuados, utilizando muchas veces procedimientos que no buscaban resguardar la prevención del falso histórico o la reversibilidad de las intervenciones, es decir, alejados de los procedimientos "estandarizados" utilizados hoy en día, sin mencionar, el secretismo bajo el cual guardaban el conocimiento de los materiales y las intervenciones realizadas.

Las primeras referencias que podemos encontrar sobre el interés por mantener en buenas condiciones las obras es un fragmento del texto de Miguel Luis Amunátegui: *Apuntes sobre lo que han sido las Bellas-Artes en Chile* de 1849 que dice:

"Quien ha descolgado del galpón ruinoso de un muladar una obra maestra de alguno de los célebres pintores italianos o españoles, pues el autor no se sabe a punto fijo, siendo esta una intrincada adivinanza que hace devanarse los sesos a los inteligentes; quien, por una feliz casualidad, ha salvado de las llamas, en el momento mismo de ir a ser precipitado en ellas, **un viejo i estropeado cuadro en el cual una gruesa capa de grasa i mugre impedía contemplar una sublime creación del Ticiano o de Murillo; pero una mano diestra lo ha limpiado i ha llegado a ser la admiración de cuantos a él se acercan.**" (Amunátegui, 1849, pág. 38)

Existen varios puntos a tener en consideración sobre este fragmento, el primero de ellos en quedar de manifiesto, es el alto valor que empieza a adquirir la conservación de los objetos antiguos, principalmente de las obras de arte. El segundo de ellos dice relación con la correcta mantención de dichas obras, la "gruesa capa de grasa i mugre" que cubre la pieza, hace referencia a lo que se entiende hoy como la *pátina* que adquieren las obras con el paso del tiempo y que contó con el aprecio de los románticos como Ruskin para propiciar su conservación, sin embargo, el autor, como deja patente en su texto, consideraba la remoción de dicha *pátina* por medio de una limpieza en manos de una persona "diestra" para ello. Dado que no se cuenta con registros de talleres de Restauración de la época, es posible pensar que dicho trabajo era realizado por artistas con conocimientos de Restauración o remoción de barnices, aunque esta información no se especifica en el escrito.

Aunque la Restauración genera algo de preocupación, es evidente que no resulta ser una prioridad la correcta mantención de los objetos. José Miguel Blanco decía sobre el estado de la obras de arte, en su escrito sobre la necesidad de la creación de un Museo Nacional de Bellas Artes: "El gobierno posee una cantidad considerable de cuadros, estatuas, bustos y otros objetos artísticos que corren dispersos, sin que nadie haga caso de ellos para salvarlos de una ruina completa" (Balmaceda, 1975, pág. 160). Es decir, en la primera parte de este período, la Restauración en Chile, no era una actividad muy difundida y de preocupación sólo de algunos pocos.

A finales del s. XIX y principios del s. XX, debido a que el circuito cultural era reducido, el financiamiento de las instituciones se alcanza por asignaciones directas contenidas en el presupuesto de la nación, así como la asignación de becas otorgadas a artistas individuales. No existen leyes definidas para el sector, salvo los reglamentos fundacionales con los que se crean las instituciones, como los ya mencionados museos Nacionales o la Universidad de Chile (1842) y el

Instituto Nacional (1813) (Antoine, 2015). La transición a los años treinta trae consigo la creación de los primeros organismos administrativos de fomento de la cultura, como por ejemplo, la creación del Consejo de Monumentos Nacionales en 1925 o la Creación de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (DiBAM) 1929 cuya función principal era la de coordinar a las diversas instituciones culturales dependientes del Estado (Rosenblitt B., 2016).

Aunque es un período de larga duración, no existieron grandes modificaciones a las técnicas o materiales empleados en la Restauración hasta iniciados los años 60 en nuestro país, si bien, ya existían algunos esbozos de criterios de intervención modernos en los años 30, debido a la expansión de los postulados surgidos de las *Cartas del Restauo*<sup>30</sup> (p. ej. *Carta de Atenas* de 1931 o la *Carta de Venecia* 1964) redactadas con posterioridad a la I Guerra Mundial.

Algunos ejemplos de exponentes de la *Restauración por receta* son mencionados en la *Reseña histórica de la Restauración y Conservación en Chile*, realizada en 1979 por el entonces jefe de Laboratorio Nacional de Conservación y Restauración, Jorge Basaure. En ella se presenta una suerte de cronología de la Restauración en Chile a través de la enumeración de diferentes personajes, las fechas en que ejercieron su labor y una pequeña descripción detallando sus formación e intervenciones. Es posible apreciar en este relato, basado en las entrevistas que entregaron sus protagonistas al diario *Las Últimas Noticias*, que la mayoría de ellos eran artistas - algunos son extranjeros que estuvieron "de paso" por el país- también es posible encontrar aficionados al arte, pocos de ellos con estudios formales en Restauración.

Un ejemplo de artista extranjero que ejerció como restaurador en Chile es el señor Julius Sieber, quien es -en palabras de Basaure- "el primer técnico en restauración llegado al país" (1979, pág. 23). Sieber otorga una entrevista al Diario *Las Últimas Noticias* en Junio de 1933. De nacionalidad alemana, recibió los conocimientos de Restauración de la mano de su hermano Karl, quien había estudiado en Holanda en la Galería Van Diemen, es decir, la suya era una educación del tipo maestro-discípulo: "**El expertizaje y reparación de cuadros es una especie de secreto de familia, que se va heredando de padres a hijos. El hermano Karl estudió en Holanda de la Galería Van Diemen y aprendió diversos secretos por una distinción especial -y pagando mucho dinero.**"<sup>31</sup>

Sieber era partidario de una remoción total de la *pátina*, postura que no se aleja de lo propuesto por Amunátegui en el fragmento antes presentado, aunque al mismo tiempo tenía una concepción *científica* de la Restauración, dando cuenta de la necesidad de contar con rayos X y luz ultravioleta para la creación de un laboratorio que profundizara en el estudio de las obras<sup>32</sup> lo que no resulta

---

<sup>30</sup> Son documentos internacionales que buscan establecer criterios de acción con respecto a la salvaguarda de los bienes patrimoniales, al mismo tiempo que delimitan y definen a aquellos objetos susceptibles de ser considerados como tal. Aunque suelen tener aspecto de normativa, carecen de obligatoriedad y resulta necesario estudiar sus postulados de manera crítica antes de ser aplicados en las obras. *La Carta de Atenas* de 1931 y la *Carta de Venecia* de 1964 son dos ejemplos recurrentes.

<sup>31</sup> Diario *Las Últimas Noticias*, sección Arte y Artistas: *Un técnico en reparaciones de cuadros antiguos nos habla*, 8 de Junio de 1933, p.5 y 19.

<sup>32</sup> *ibídem*.

extraño teniendo en cuenta que para esta fecha varias instituciones museales extranjeras contaban con dichos espacios en su interior.<sup>33</sup> La creación de un laboratorio de Restauración es una situación que no ocurrió en Chile hasta entrados los 60's y en manos, no de una institución pública, sino que de una privada.

Otros restauradores mencionados por Basaure son, Carlos Sagredo y Santiago Meléndez, éste último indica el autor, fue un pintor y restaurador llegado al Chile desde España en el año 38, ejerció su labor en la ciudad de Viña del Mar (Basaure, 1979). En el año 1948 respondió una encuesta sobre museos realizada por la revista PROARTE 1948, en la que se señala a Meléndez como "consejero del Museo Nacional de Bellas Artes"<sup>34</sup>, en esta y otras ediciones de la revista es posible encontrar anuncios en los que ofrece sus servicios como restaurador. Estos anuncios resultan interesantes pues permiten constatar la existencia de diferentes talleres privados en funcionamiento durante este período<sup>35</sup>.

En 1935 Enrique Lynch (1862-1936)<sup>36</sup>, considerado el primer *conservador* del Museo Nacional de Bellas Artes, realiza igualmente una entrevista para el diario las Últimas Noticias<sup>37</sup>, en la que no solo enseña al periodista su taller -que se encontraba todavía en el MNBA, aunque en rigor había dejado su cargo en 1918- sino que también detalla algunas de las intervenciones realizadas a diversas obras dentro del Museo mientras él fuera el conservador. Un ejemplo de esto es la descripción que hace de la Restauración a un cuadro que tiene representada a la virgen y el niño. Dicha pintura -relata el artista- se encontraba en mal estado producto de una gotera. "En el respaldo aún se ven los rastros del agua. Pero la virgen y el niño están como el primer día del pintado".<sup>38</sup> Esta última afirmación -"están como el primer día del pintado"- resulta ser una clara referencia al *Restauo de estilo*, que como se dijo, buscaba igualar las intervenciones con el original.

Es necesario mencionar que para el momento en que Enrique Lynch se desempeñó en el cargo de conservador, lo que se entendía como *conservador* es lo que hoy asociaríamos más a la labor del director del un Museo, es tanto así, que en la reseña escrita por Lissette Balmaceda en 1975, figura su nombre al momento de realizar el recuento de quienes fueron directores de la institución. Esta diferencia será tratada con más detalle a continuación.

---

<sup>33</sup> El primero de ellos en abrir un laboratorio en sus dependencias fue el Museo de Berlín en 1888, posteriormente el British Museum abrió el suyo en 1919.

<sup>34</sup> PROARTE N°22, Santiago Meléndez contesta nuestra encuesta, 9 de Diciembre de 1948, p.2

<sup>35</sup> Reprodujimos algunos de ellos en los anexos.

<sup>36</sup> Pintor chileno nacido en Quillota en 1862. Deja sus estudios de leyes en 1882 para viajar a París junto a su padre, en esta ciudad se interesa por la pintura y toma clases de dibujo con el artista Diógenes Maillart. Regresa a Chile en 1883, a la muerte de su padre. Se incorpora a la sección de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En 1886 viaja a París becado por el gobierno pero debe regresar debido a la revolución de 1891. Además de pintor, se desempeñó como caricaturista para el diario *La Ley* y más tarde fue el conservador del Museo de Bellas Artes desde 1897-1918. Muere en Santiago en 1936.

<sup>37</sup> Diario Las Últimas Noticias. Sección Arte y Artista, *Durante treinta años fue Conservador del Museo de Bellas Artes el pintor señor Enrique Lynch*, 6 de Junio de 1935, p.10

<sup>38</sup> *ibídem*.

### 3.2 Un poco de historia: El Conservador del Museo

Como mencionamos, resulta necesario, hacer una salvedad que dice relación con el concepto de *conservador*, quien se entiende por defecto "como el encargado de o quien ejecuta las acciones de conservación", ya que en el período abordado, su trabajo dista ligeramente de la concepción actual que se tiene de él y la que a primera vista se desprende luego de la definición de *conservación* planteada al inicio de este escrito, es decir, como el llamado a *conservar* las piezas dentro de una colección, entendiendo conservar como, las acciones tendientes a mantener el estado actual de una pieza el mayor tiempo posible, en definitiva, esta definición contempla la intervención directa del *conservador* sobre las obras, situación que como se verá no es la acostumbrada.

La función del *conservador* del museo era la de resguardar las piezas, no intervenirlas, su trabajo podía en algunos casos ser asociado con las de un coleccionista, en el sentido de que muchas veces era el encargado de reunir las piezas que pasarían a ser parte del acervo del museo, era también el encargado de decidir dónde y cómo se exponían, en otras palabras, era quien las mantenía en buenas condiciones, pero no era quien las trataba, como deja en evidencia el siguiente fragmento del texto de Ana María Macarrón:

"Hasta entonces los restauradores, que también eran pintores, dependían de los palacios reales y de las academias. Pero a consecuencia de la ampliación de funciones de los museos nacionales, se imponía una especialización profesional y una división del trabajo. **Surge entonces el conservador**<sup>39</sup>, que es un experto (artista, historiador, etc.), encargado de la selección de obras para el museo, de determinar criterios de exposición de las obras (por escuela, autores, épocas...), inventariar y catalogar las obras de los fondos." (Macarrón Miguel, 2013, págs. 230-231).

Dicho de esta forma, da la sensación de que el trabajo del conservador fuese más bien el de un director de museo o encargado de colecciones. En el contexto nacional el trabajo de un conservador no distaba demasiado de las actividades descritas por Macarrón en su texto, esto se puede ver en la descripción de Grete Mostny (1914-1991)<sup>40</sup> realizada para el *Boletín de los museos chilenos N°7 (MUCHI)*:

"Cuando estas colecciones fueran hechas accesibles al público, la mentalidad de su dueño original se reflejaba en la persona a la cual se confiaba el cuidado de la colección - ahora llamada "museo"- y que era su "Conservador"; este nombre correspondía exactamente a lo que tenía que hacer: conservar lo que existía, en lo posible dentro de las vitrinas que llenaban las salas de exhibición, midiéndose el prestigio del museo por el número de salas, el número de vitrinas y el número de objetos en ellas. El prestigio del

---

<sup>39</sup>El destacado es mio

<sup>40</sup> Académica austriaca radicada en Chile desde 1939. Fue directora del Museo Nacional de Historia Natural (MNHN) desde 1964-1982. Fue la principal impulsora de la creación del Centro Nacional de Museología (CNM) en 1968.

conservador, cuando tenía uno, se derivaba de su situación personal, pues en general era **una persona de buena voluntad, diletante o coleccionista él mismo, con suficientes medios propios**, que le permitían darse el lujo de pasar sus días entre objetos muertos y, en buenas cuentas, inútiles. Si se trataba de una persona pagada por sus servicios, entonces simplemente no tenía ningún principio, era un guardián de cuello blanco, **cuya obligación principal era vigilar que los objetos se conservaran ante el peligro de fuego, agua y robo**. Esta era la situación de los museos y de su personal hasta el siglo XIX." <sup>41</sup> (Mostny, 1978, pág. 94)

En términos similares a los expuestos por Grete Mostny en su texto, son los que emplea el régimen para definir el trabajo de los conservadores, esto queda claramente expuesto en el Decreto de Ley N° 90- Santiago 1° de febrero de 1977 (Ley N° 29.682) que buscaba fijar las funciones y requisitos de ingresos y promociones para los diferentes servicios públicos.

"7° Museólogo I (**Conservador de Museo**) -Administrar un museo de nivel nacional que posee las colecciones de mayor cantidad, diversidad y/o valor en su especialidad. Supervisar directamente a un grupo de jefaturas de departamento o sección.

-Realizar estudios, investigaciones y trabajos de extensión y difusión en el más alto grado de especialización, sobre aspectos relacionados con el material de exposición de un museo nacional." (p.19)

Resulta a lo menos curioso el desfase conceptual entregado en esta definición si se tienen en cuenta los avances teóricos que ya presentaba para este momento la *conservación* no solo a nivel internacional, ya que la propia Mostny señala en su texto, que dicha era la situación de los museos hasta el s. XIX. Incluso sin considerar los matices antes planteados con respecto a la diferencia principalmente conceptual que existe entre la *conservación* y la *restauración*, para el momento de la publicación del decreto antes señalado, las disputas teóricas con respecto a la pertinencia de conservar por sobre restaurar, emanadas de las *Cartas del restauro*, ya dan cuenta de una concepción diferente del concepto.

Otro ejemplo del término, es la que se puede desprender del Decreto N° 19, 5 de enero de 1953 del Reglamento del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile que en su artículo N° 11 señala:

Art. 11: Los **Directores** de los Museos de Arte Popular y de Arte Contemporáneo, dependientes del Instituto, tendrán las siguientes atribuciones:

a) Lleva un inventario detallado de todas las piezas asistentes en el Museo respectivo con los datos referentes a las obras mismas, a su origen y a su autor, cuando sean individualizables;

---

<sup>41</sup> El destacado es mio

b) Consultar a la Junta Directiva toda posible adquisición, data de baja, ca[n]je de obras, ampliaciones y reparaciones de los locales; cambios en la presentación de las colecciones; **restauración de las obras dando a conocer las razones que aconsejan el trabajo, el procedimiento técnico que se adoptará para realizarlo y el presupuesto preciso o aproximado para su ejecución**<sup>42</sup>, y

c) Elaborar, de acuerdo con el Director del Instituto, el Plan de Trabajo del Museo a su cargo, para someterlo a la consideración de la Junta Directiva, en la primera sesión del año.

Este artículo resulta destacable por dos razones, la primera; indica que es el *Director* del museo quien se encarga de las labores que antes señalara Mostny, correspondían al Conservador, es decir, inventariar, adquirir, seleccionar y ocuparse de que las obras se conserven - aunque esto no quiere decir que las interviniera él mismo. La segunda de ellas es la que dice relación con la Restauración de las obras, de las cuales se pide no solo indicar "las razones que aconsejan el trabajo" sino que también se debe indicar "el procedimiento técnico que se adoptará para realizarlo", ambas cuestiones son ahora criterios básicos en la Restauración de bienes culturales, sin embargo en la época, no parecen haber sido de aplicación general en los Museos Nacionales, ya que, incluso con los talleres de Restauración formados, autores como Grete Mostny, siguen asociando a la Restauración con la Museología.<sup>43</sup> como una sub unidad que se desprende de ésta:

"La tercera área de un museo corresponde a actividades de museología y museografía propiamente tales; en ellas se incluye la **conservación**, o sea la preservación de objetos y especímenes y su restauración" (Mostny, 1978, pág. 95). Pero al mismo tiempo dan cuenta del carácter autónomo que la misma comienza adquirir, ya que más adelante al señalar el trabajo que debe realizar el director de un museo indica:

"[...] debe ser especialista en uno de los campos de acción del museo y poseer conocimientos acerca de las técnicas modernas aplicadas en museología, que - especialmente en el campo de la conservación- han dejado de pertenecer a técnicas prácticamente caseras y se han convertido en procedimientos altamente especializados de las ciencias químicas y físicas" (1978, pág. 96)

Resulta evidente que en ese punto -la segunda mitad del s. XX- se está produciendo un momento de cambios, en que las definiciones antes establecidas comienzan a ser repensadas y adquieren otro estatus. Pero ¿podría ser este el momento en que la Restauración deja de ser una actividad artesanal para obtener el título de *disciplina*? Esta es una cuestión que abordaremos más adelante.

---

<sup>42</sup> El destacado es mio.

<sup>43</sup> La Museología se define etimológicamente como el estudio de los museos, es una ciencia aplicada "la ciencia de los museos", a diferencia de la Museografía cuya función es desarrollar los aspectos prácticos aplicados al campo de los museos.

### 3.3 La Restauración por receta

En Chile para la década de 1930 ya existían registros de diversas intervenciones, aunque no dentro de una disciplina con procedimientos "estandarizados", principalmente asociados a trabajos realizados a obras pictóricas, además de esto, no existió una discusión acabada respecto a los criterios a utilizar sobre las mismas, es decir que entre otras cosas, la discusión dada en Europa por si conservar o restaurar -tratada previamente- en nuestro país no se dio o si lo hizo no fue públicamente -al menos no se han encontrado registros de que así fuera.

En otras palabras es una actividad menos sistemática en cuanto al registro de las intervenciones, debido -entre otras cosas- a la falta de criterios estandarizados y al reconocimiento de la Restauración como una práctica que basa sus procesos en los conocimientos que aportan otras disciplinas. En este período se concibe a la Restauración, como una actividad más bien artesanal, cuyos secretos, no era necesario -ni conveniente- revelar. Esto último queda de manifiesto en la entrevista dada por Julius Sieber a las Últimas Noticias y en la encuesta que responde para la revista PROARTE en 1948, Luis Vargas Rosas:

"En *Conservation des Peintures* libro editado en París por L'Office Internacional des Musées, que es el manual más completo sobre restauración de obras de arte, resultado de dos Congresos Internacionales de Conservadores de museos de Europa y América, celebrados en Roma 1930 y Madrid 1934, **se llegó al acuerdo de hacer público los "secretos profesionales" de los restauradores de obras de arte**<sup>44</sup> en beneficio de la conservación de la pintura de otros siglos"<sup>45</sup>.

Es decir, recién en los años 30 del siglo XX se llegó al acuerdo de hacer públicos los procedimientos utilizados en las restauraciones a las obras de Arte. Si bien, no se tienen registros concretos de intervenciones realizadas en esta etapa, si se sabe de algunos restauradores que trabajaron durante este período y algunos de los trabajos que realizaron; es el caso por ejemplo de Enrique Lynch, quien fuera el primer *conservador* del MNBA, están también, Julius Sieber, Santiago Meléndez, entre otros, como señala la mencionada reseña de Basaure. Podemos decir además, a este respecto que salvo precisamente por las intervenciones realizadas por Enrique Lynch a las obras del MNBA, la actividad se dio principalmente en el ámbito privado.

A partir de lo anterior la características de la *Restauración por receta* son:

- Las intervenciones son hechas principalmente por artistas, conocedores o no de la actividad de la restauración.
- No se tienen registros claros de los procesos de intervención, no solo porque no se tuviera conciencia de la necesidad de mantener la información sobre los procedimientos y

---

<sup>44</sup> El destacado es mio

<sup>45</sup> Revista PROARTE N°15, *Responde a nuestra encuesta: Luis Vargas Rosas, director del Museo*, 21 de Octubre de 1948, p.2

materiales utilizados, sino porque dichos procedimientos eran guardados con recelo por quienes los ejecutaban, como una suerte de "secreto profesional".

- Las intervenciones realizadas buscaban ser imperceptibles, mimetizando estas con el original, lo que es muy propio de los criterios utilizados en el *Restauero de estilo* a principios del s.XIX.
- Solo se intervenían objetos considerados como obras de arte, aunque dicha categoría podría ampliarse a objetos de museo, pero en ningún caso se podría considerar el concepto de bienes culturales para hablar de las piezas que se trabajaron en este período.

No es posible considerar a la *Restauración por receta* como una disciplina debido a que como se puede apreciar en los ejemplos, falta sistematicidad y estandarización de procesos, conviven tanto intervenciones miméticas, como las realizadas a la obras del MNBA, como aquellas de corte más "científico" aunque no por eso menos intervencionistas, como las realizadas por Sieber.

Aunque se puede dar cuenta del nivel de conocimiento sobre Restauración que poseen quienes ejercieron la disciplina en el país durante este período, dicho conocimiento no fue adquirido en Chile. En resumidas cuentas, existe objeto: las obras de arte, metodología: criterios de intervención mimética, aunque no teoría -al menos no generalizada, pero no existe certeza sobre la formación. Es decir, no se tiene certeza sobre la existencia de discípulos por parte de quienes ejercieron como restauradores en el país y menos si la formación entregada a estos posibles discípulos era sobre Restauración, por tanto hablar de enseñanza en los términos en los que se plantea en una disciplina no resulta factible.

## Capítulo IV

### 4. Hacia la conformación de una disciplina. La *Restauración de taller* en Chile entre 1968 y 1982.

En Chile, para los años sesentas, en términos generales, se vive una suerte de democratización de la cultura en un contexto de polarización política, que culmina con la extrema politización de las fuerzas en los setentas. Esta corresponde, para Antoine, a la *Etapa de las políticas culturales*. En ella la cultura es vista, como un subsector de la educación en un remozado interés de los gobiernos por mantener un vínculo entre cultura y educación, además está marcada, por un incremento relevante en las acciones internacionales, ejemplos de esto son, las diferentes conferencias y la gestación de organismos intergubernamentales como; el Centro Iberoamericano para la Integración Cultural y la Conservación del Patrimonio Artístico (CICPA) y la Mesa Redonda de Santiago en 1972. Existe además, una tensión manifiesta entre la intervención política y la intervención comercial, el mecenazgo del Estado, tan propio del período anterior sede parte de su espacio a las crecientes forma de cooperación con la empresa privada y los particulares (Antoine, 2015).

Si nos atenemos a las divisiones establecidas previamente por Joiko, éste correspondería al período *científico-técnico*, es decir, al periodo en que ya se produjo la transición entre la etapa *artesanal* a una etapa más *tecnológica*, debido al ya mencionado cruce con las ciencias puras. Para nosotros, este es el momento en que la Restauración se vuelve una *disciplina*. En este sentido podemos apreciar dos formas en que se produce este desarrollo, una pública y otra privada, aunque esta última, como se vio en el apartado anterior, realiza de igual forma trabajos de resguardo a las obras de las instituciones públicas.

Si bien, se habla de una *Restauración de taller*, la enseñanza en el período anterior fue también eminentemente una enseñanza de taller. A pesar de esto, el cambio en la comprensión de la Restauración, ya no como una práctica artesanal, se ve precisamente en aspectos tales cómo; las piezas a intervenir o los criterios a utilizar, pero por sobre todo, la manera en que se empieza a transmitir dicho conocimiento, todo esto habla a favor del cambio en el modo en que se empieza a comprender la disciplina.

La *Restauración de taller* corresponde entonces, a aquellas actividades de Restauración realizadas entre los años 1968 y 1982. Ambas fechas conciernen respectivamente a la formación del Centro Nacional de Museología (CNM) y la fundación del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR). Una y otra resultan ser hitos importantes en el establecimiento de la sistematicidad necesaria para la conformación de la Restauración como una disciplina propiamente dicha.

#### 4.1 La Restauración en las instituciones públicas: Los Museos Nacionales

Como se mencionó anteriormente, los años sesenta en Chile fueron abundantes en cambios políticos, movimientos sociales y culturales. En este contexto, desde la institución museo, surge la necesidad de adaptarse a esta nueva realidad social que le exigía dinamismo y erudición, tendencia que se venía desarrollando a nivel mundial con el impulso de la Museología como una disciplina capaz de unificar los conocimientos empíricos bajo los cuales se desenvolvían los museos hasta ese momento (Azócar, 2008).

En el marco de las innovaciones dadas en estos años en el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN), es que se crea la necesidad de contar con personal capacitado para desarrollar las labores al interior de la institución: "Todos los esfuerzos por generar cambios en el accionar de los museos chilenos pasaba necesariamente por **la formación de personal especializado en museología**<sup>46</sup> o con algún grado de conocimiento en ésta." (Azócar, 2008, pág. 24). Es en este contexto que en 1968, se crea en las dependencias del MNHN, el Centro Nacional de Museología (CNM), cuya principal impulsora, la Dra. Grete Mostny es quien asume, por defecto, -al ser la Conservadora del Museo- como directora del Centro. El objetivo de éste, precisamente, era el de entregar formación museológica, con el propósito de contar con personal capacitado para desempeñarse en diversas funciones dentro de la institución, una de estas funciones, la Restauración.

La intención de capacitar personal en el área de la Restauración se puede apreciar en el plan de estudios promulgado en el Decreto fundacional del año 68, el cual consta de dos etapas; un *Plan General* y otro *Plan Específico*, a los que se ingresa luego de cursar primer año de enseñanza media o tercero de Humanidades (Azócar, 2008). El primer de ellos, el Plan General, contaba con asignaturas como; Biología, Matemáticas, Castellano, etc. y el segundo, el Plan Especial, contemplaba entre otros, un curso de "Conservación y preparación de material científico" y otro de "Conservación de recursos naturales".<sup>47</sup> Sin embargo, este acercamiento a la Restauración se puede apreciar con mayor claridad en la definición del título de Técnico en Museología:

"es un profesional, capaz de ejecutar todas las actividades propias de un preparador del material científico que usa el investigador científico para sus tareas y que el público observa en las vitrinas y salas de un museo científico. Será taxidermista, preparador de muestras mineralógicas y fósiles, recolector y preparador de plantas para herbarios, de insectos, de animales terrestres y acuáticos; será **restaurador de material arqueológico y etnográfico**, supervisor de excavaciones, catalogador de colecciones y estará a cargo de la **mantención de ellas.**"<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> El destacado es mío.

<sup>47</sup> Decreto N°1309 de 28 de Febrero de 1968, disponible para consultas en la Biblioteca científica Abate Juan Ignacio Molina del MNHN.

<sup>48</sup> ibídem.

Según lo que se puede ver, tres son los aspectos que resultan interesantes de destacar en la manera en que se presenta la carrera de Técnico en Museología, a saber:

1. Aunque en este periodo el cargo de Director se entiende como el Conservador del museo, tal como se vio en un apartado anterior, la conservación a su vez, es comprendida como la intervención directa sobre el material, como dejan de manifiesto, los nombres de los cursos.
2. A pesar de encontrarse inserta en un contexto más amplio -la Museología- la Restauración pasa de ser una actividad aprendida en el extranjero a ser enseñada dentro del territorio nacional y esto es finalmente lo que marca un punto de inflexión con el período anterior.
3. Queda de manifiesto que se ha producido una ampliación de los objetos a intervenir, ya que se pasa del trabajo con obras de arte, especialmente pinturas, a la intervención de material arqueológico y etnográfico, como indica la descripción. En este sentido es posible apreciar otros eventos que grafican claramente este cambio en los objetos de los cuales se ocupa la Restauración.

Ejemplo de esto último es la Ley 17.288 sobre Monumentos Nacionales, promulgada en 1970. Ésta resulta importante, debido a que es de los únicos documentos que presenta una definición clara de aquellos objetos que para el Estado resulta relevante resguardar<sup>49</sup> y las medidas que pretende abordar para tales efectos. En este sentido la Ley 17.288, define Monumentos Nacionales como:

"Artículo 1° Son monumentos nacionales y quedan bajo la tuición y protección del Estado, los lugares, ruinas, construcciones **u objetos de carácter histórico o artístico; los enterratorios o cementerios u otros restos de los aborígenes, la piezas u objetos antropo-arqueológicos, paleontológicos**<sup>50</sup> o de formación natural, que existan bajo o sobre la superficie del territorio nacional o en la plataforma submarina de sus aguas jurisdiccionales y cuya conservación interesa a la historia, al arte o a la ciencia; los santuarios de la naturaleza; los monumentos, estatuas, columnas, pirámides, fuentes, placas, coronas, inscripciones y, en general, los objetos que estén destinados a permanecer en un sitio público, con carácter conmemorativo. Su tuición y protección se ejercerá por medio del Consejo de Monumentos Nacionales, en la forma que determina la presente ley."

La Ley 17.288 contempla además, como parte del Consejo, la participación de un "experto en conservación y restauración de monumentos" (Título 2, Artículo 2°, letra o), del cual se dice, será designado por el Ministerios de Educación Pública. Por último, resulta interesante constatar que una de las atribuciones y deberes que precisamente contempla como suyos el Consejo de Monumentos es: "Elaborar los proyectos o normas de restauración, reparación, conservación y señalización de los Monumentos Nacionales [...]" (Título II, artículo 6°, N°3).

---

<sup>49</sup> Recordemos que la convención de la Haya de 1954, en la cual se definen los bienes culturales, no fue ratificada por Chile sino hasta el año 2008.

<sup>50</sup> El destacado es mio.

Del 20 al 31 de Mayo de 1972, se llevó a cabo en Santiago, la *Mesa Redonda sobre la importancia y el desarrollo de los Museos Contemporáneos*, en ella se plantea una visión interdisciplinaria del museo y la necesidad, nuevamente, de contar con personal capacitado para ejercer labores al interior de estas instituciones. Es importante, sin embargo, antes de evaluar las repercusiones que podría haber tenido la Mesa, recordar que al año siguiente se produjo el Golpe cívico-militar en Chile, provocando el cese y la expulsión del país de muchos trabajadores de museos (Azócar, 2007, pág. s.n.), lo que significó para algunas de estas entidades, continuar funcionando con el mínimo de personal en varias de sus secciones, por tanto, medir las repercusiones que dicha actividad tuvo efectivamente en el país, no resulta del todo posible.

El golpe de 1973, con la consiguiente falta de personal, además de las falencias presupuestarias y la cesantía de sus egresados significó el cierre, en 1974, del Centro Nacional de Museología (cfr., p.ej. Azócar, 2008, Azocar, 2007).

En Enero de 1972 se envía al Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), la preparación de un proyecto con el objeto de crear un Centro Iberoamericano para la integración Cultural y la Conservación del Patrimonio Artístico (CICPA). Tal como lo indica la reseña de Basaure:

"Para este fin es contratado por el PNUD el profesor Leopoldo Castedo, él visita no solo Chile y Colombia patrocinadores de este anteproyecto, sino también todo el grupo Andino. La misión del consultor es el 30 de Junio-27 de Septiembre, presentando el informe final al PNUD, basándose en la esencia de este anteproyecto resultan varios otros como: COPESCO-PER39 en Perú. Pero el gran proyecto es el denominado: Proyecto Regional de los gobiernos de: Bolivia, Chile, Ecuador, Perú y Venezuela (Colombia) cuya figura internacional es RLA/72/047." (Basaure, 1979, pág. 25)

Gracias a la redacción de este informe, el RLA/72/047, se crea en agosto de 1974 el *Taller del Proyecto* con sede en el Museo Nacional de Bellas Artes. Figura como coordinadora, la Sra. Lily Garafulic (1914-2012)<sup>51</sup>, quien en ese momento era la directora del Museo y como Jefe de Taller, el Sr. Jorge Basaure (Basaure, 1979).

El Plan de trabajo de dicho proyecto contemplaba, entre otras cosas, "1. Elaborar el inventario del Patrimonio Cultural mediante la investigación de campo y el procesamiento respectivo"<sup>52</sup>, así como "4. Proveer los medios necesarios, a fin de preparar el personal idóneo mediante la realización de cursos, programas de adiestramiento y becas".<sup>53</sup> Estas últimas significaron el envío de profesionales a realizar cursos de capacitación en Restauración de diversos bienes muebles -

---

<sup>51</sup> Su interés puede deberse a que Garafulic conoció de cerca el trabajo de la restauración de los mosaicos de Ravena en 1948.

<sup>52</sup> Plan de Trabajo en Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo 2073/74/RLA/72/047, del 20 de agosto de 1974, p. 5, documento interno no publicado.

<sup>53</sup> ibídem.

pintura, escultura, monumentos, etc.- a Cuzco desde enero de 1975 y también capacitaciones en arqueología y etnología a México, ese mismo año, en el Centro de Churubusco.

En 1975 se produce la apertura de un *Departamento de Conservación y Restauración de obras de arte*, a cargo de Basaure, en las dependencias del MNBA. Según se informa en el artículo del *El Mercurio* fechado el 5 de Octubre de 1975, el mencionado espacio no existía previamente y dicha formación se habría producido gracias al interés de la administración del Museo, que en palabras del periodista "[...] se ha preocupado de formar el taller de restauración **con criterio científico**, ha conseguido becas de especialización en el extranjero para preparar eficientemente a sus responsables [...]"<sup>54</sup>, por lo que es posible deducir que luego de la muerte de Enrique Lynch, no se siguieron realizando labores de Restauración a la piezas del Museo, al menos, no a manos del personal al interior de éste<sup>55</sup>. De esta manera, el nuevo taller se conformó con nuevo personal, preparado, en su mayoría, en el extranjero:

"El equipo de restauradores a cargo de Basaure se conformó inicialmente por Lilia Maturana, quien según su testimonio trabajó 6 años como voluntaria, Abel Buvinic, Juan Carlos Pino y Marina Torres. Esta última era la esposa de Basaure y se incorporó al equipo una vez terminada su formación en el extranjero"<sup>56</sup>

En 1978 renuncia Lily Garafulich a su cargo como directora del MNBA y el departamento de Conservación recién formado adquiere el estatus de *Taller Nacional de Bienes muebles*, teniendo como misión, en la medida de la posible, extender su labor a las regiones, en cuanto contara con material y personal apropiado (Basaure, 1979).

En 1979 el entonces Vice Presidente del Instituto Internacional de Conservación, Conservador del Museo Bishop de Honolulu y Encargado del Centro Regional de Conservación del Pacífico, el Dr. Anthony E. Werner, hace una visita a nuestro país, encargada por la UNESCO, con el objeto de realizar un estudio diagnóstico sobre el estado de los museos en Chile. En esa oportunidad, se catastraron 14 instituciones museales desde Santiago a Iquique. La gestión de dicha visita estuvo a cargo del Museo Histórico Nacional (MHN), en cuyo boletín se da cuenta de las recomendaciones entregadas por Werner para la mejor preservación de los bienes nacionales:

"En su visita de quince días, el Doctor Werner recorrió los principales Museos y centros de actividad cultural del centro y norte del país, concluyendo con un extenso informe

---

<sup>54</sup> Diario el Mercurio, sección de Plástica, *95° Aniversario: Labor del Museo Nacional de Bellas Artes*, por Juan Francisco Lira, 05 de Octubre de 1975.

<sup>55</sup> Recordemos la existencia de talleres particulares como el de Santiago Meléndez en el 48, quien además figura como asesor del MNBA.

<sup>56</sup> Ide Pizarro, Eloísa. *La Historia de la restauración en el Museo Nacional de Bellas Artes y su impacto en las obras de Matta*, Tesis para optar al Máster en Historia del Arte, s.f., manuscrito no publicado.

presentado a UNESCO, en el que **recomienda la creación de un Centro Nacional de Restauración**<sup>57</sup>, para el cual solicitó asistencia técnica"<sup>58</sup>

Ese mismo año el MHN, se crea en las dependencias del Museo Histórico Nacional (MHN) un taller de Restauración de pinturas, hasta ese momento solo se contaba con un taller de Restauración de textiles, conformado por voluntarias.

A pesar de los diversos esfuerzos que se venían suscitando desde diferentes organismos, tanto nacionales como internacionales, en 1980 se produce el cierre del Departamento de Conservación del MNBA, al parecer debido a la falta de interés de la dirección del Museo por mantener el espacio. En ese momento la directora del Bellas Artes era Nena Ossa (1978-1990), "Con el cambio de dirección el año 1978 asumida por Nena Ossa, el trabajo que se había logrado iba en decadencia. La nueva directora no sentía mayor compromiso con la labor del taller y finalmente en año 80 este espacio detiene sus actividades, cerrando sus puertas"<sup>59</sup>.

Sin embargo, este cierre no sería definitivo. Ese mismo año, la Dibam en conjunto con autoridades del Ministerio de Educación, inician conversaciones con el fin de estudiar la factibilidad de crear un Centro de Restauración. Es en este contexto que se invita a Guillermo Joiko a realizar una visita a Chile (Joiko Henríquez, 1997). Como se recordará, el estudio de Werner ya entregaba dicha recomendación, no obstante, es la "Proposición de proyecto de estudio y trabajo en apoyo a la formación de un Centro Nacional de Restauración en Chile" redactado por Guillermo Joiko en 1980 sumado a los resultados del diagnóstico Unesco-Dibam de los Museos de Chile, realizado en 1981, lo que finalmente concreta la creación de dicho Centro en 1982.

Las conclusiones generales de ambos diagnósticos, el de Joiko a los Museos Nacionales<sup>60</sup> y el Aránguiz para la Unesco-Dibam son, que es necesaria una correcta mantención de los Bienes Nacionales a la par de crear una instancia **de formación y capacitación**<sup>61</sup> adecuada en esta materia para los profesionales del país (Seguel Quintana, 2002).

#### 4.2 La Restauración privada en Chile

Como se vio en el periodo anterior, la existencia de talleres de Restauración particulares en el territorio nacional, era ciertamente la realidad "generalizada". Como se recordará también, muchos de estos talleres, fueron dirigidos por extranjeros, que no contaban con discípulos de los que se tenga registros.

---

<sup>57</sup> El destacado es mio

<sup>58</sup> Boletín del Museo Histórico Nacional N°5, *Museo coordina visita de 2 especialistas en conservación*, DiBAM, Santiago, Enero de 1980, p.2

<sup>59</sup> Ide Pizarro, Eloísa, *Ibidem*.

<sup>60</sup> Se considera aquí además de los museos Nacionales, MNBA, MNHN y el MHN, además del taller instalado en la Biblioteca Nacional desde 1975.

<sup>61</sup> El destacado es mío.

Martínez Justicia, dice sobre las restauraciones de privados en Europa, que las técnicas empleadas por los restauradores que trabajaban en el ámbito público y aquellos que lo hacían en el privado, no distaban mucho uno del otro, es decir, en general ambos conocían los mismos métodos de intervención. Sin embargo, eran los restauradores del ámbito públicos, quienes se encargan de aplicar dichas intervenciones en sentido moderno, al parecer, como una suerte de "obligación" (Martínez Justicia, et. al, 2008).

Como se vio en el capítulo anterior, en Chile previo a 1960, ya existían varios talleres de Restauración privados. Este nuevo contexto, de creciente interés por los museos, sus colecciones, pero sobre todo, el perfeccionamiento de sus profesionales, propició la creación de diversos talleres tanto privados como públicos, sin embargo, ninguno de estos talleres privados llegó a tener la importancia o el prestigio que alcanzó el laboratorio-taller de Ramón Campos Larenas (1904-1994). En este sentido hablar de talleres de Restauración privada en Chile, es inevitablemente hablar de él.

Hijo de diplomáticos, Campos Larenas inició sus estudios en Arquitectura en la Pontificia Universidad Católica, pero no los terminó, debido a que se traslada con su familia a vivir a Florencia, Italia. En ese lugar estudia la carrera diplomática y aunque se gradúa en 1930 del *Intituto di Scienze Sociali e Diritto internzionale*, de Florencia, su pasión siempre fue el Arte, no la diplomacia (Arroyo Llona, 2008, pág. 50).

En la década del 30, Ramón Campos Larenas y su familia vuelven a Chile y al no poder ejercer la carrera diplomática, abre un taller en el que se dedica a hacer retratos. Sus conocimientos sobre Restauración lo ayudan a aumentar su clientela. Cuando ya contaba con un prestigio entre la alta sociedad de Santiago, Concepción, Viña del Mar y Talca, es que decide comenzar a formar ayudantes (Arroyo Llona, 2008), entre ellos podemos contar a Abel Buvinic y Jorge Basaure, el mencionado director del taller de restauración de pinturas del Bellas Artes.

En 1939, vuelve a Florencia ya que su anhelo era conseguir perfeccionar sus conocimientos sobre Restauración, es así, que por medio de una amiga consigue que el restaurador Gianinno Marchig (1897-1981) lo aceptara en su Laboratorio como ayudante (Campos Larenas, 1973).

Sobre Campos Larenas dice Basaure en su reseña, "Don Ramón empieza la restauración ya en comunidad, trabaja en su taller de pintura en J.V. Lastarria 305, tiene varios discípulos [...] Don Ramón Campos Larenas, pintor, abogado y restaurador es el primero en hacer escuela" (Basaure, 1979, pág. 24).

Este punto, la enseñanza, ya marca un precedente que lo distancia de sus colegas. Pero Campos Larenas no solo se dedicó a practicar y enseñar Restauración en su taller, sino que además, a través de sus escritos da cuenta del modo en que comprende la disciplina y las dificultades a la que ésta se enfrenta para desarrollarse en el país.

En su artículo de 1973, para la revista *Atenea*, define dos tipos de Restauración<sup>62</sup>; un *Restauro* Conservativo y otro Pictórico. Al hablar sobre el *Restauro* Conservativo dice que corresponde a los procedimientos que tiene como objetivo hacer que la obra perdure "en el mismo estado en que las hemos recibido o hallado" (Campos Larenas, 1973, pág. 132), es decir, este tipo de trabajo se rige bajo los criterios de mínima intervención. Más adelante, en este mismo texto habla de dos subgrupos pertenecientes a esta categoría; un *Restauro* Mecánico y otro Químico, para hacer referencia a las técnicas empleadas en este tipo de intervenciones, en lo que se demuestra que cuando habla de *Restauro* Conservativo, está haciendo referencia a lo que previamente hemos definido en este texto como *Restauración Científica*.

Al hablar del *Restauro Pictórico* -aquél entendido aquí como *Restauración de estilo*, realiza una apreciación que resulta clarificadora para entender finalmente como se estaba desarrollando la restauración privada en Chile:

"[...] tomamos en cuenta su apariencia estética en su presentación pictórica y es entonces cuando suelen aflojar la tentación de la falsificación de las partes inexistentes, las veleidades de la moda y, por sobre todo, actúa la voracidad comercial con la realización de lo vendible o de lo bonito. En este momento es cuando el restaurador debe imponer su personalidad, sus conocimientos de arte, su sentido estético y su honradez profesional para no ser seducido por el cliente" (Campos Larenas, 1973, pág. 132)

Su apreciación, calza en cierta medida con lo descrito en el texto de Martínez Justicia, sobre las diferencias entre los criterios empleados en las intervenciones privadas de las públicas y nos presenta las presiones a las que debía enfrentarse un restaurador privado en Chile.

El segundo viaje de Ramón Campos Larenas a Europa, para profundizar sus conocimientos sobre Restauración, se produce en la década de los 60. El objetivo que él mismo plantea, es el de actualizar sus técnicas de Restauración y traer los implementos requeridos para aplicarlas en nuestro país, con este fin le es otorgada una beca, gestionada por el embajador de Italia en Chile, para ir a estudiar Restauración al *Instituto Centrale del Restauro di Roma*, además de visitar otros laboratorios de gran importancia como el *Intitute Royal du Patrimoine Artistique* de Bruselas o el *Dorner institut* de München (Campos Larenas, 1973). No conocemos la fecha exacta de este viaje, pero se sabe con certeza que para el año 1966 se encontraba en Italia, pues él mismo relata su participación en las labores de salvataje de las obras en el centro histórico de Florencia, luego de la inundación acontecida durante ese año en el lugar (Campos Larenas, 1993).

Gracias a estos estudios en el extranjero, los criterios empleados en sus intervenciones, tenían un carácter científico-crítico, muy en la línea de las tendencias que se estaban siguiendo en ese

---

<sup>62</sup> Campos Larenas utiliza la palabra *Restauro*, que es la manera italiana de llamar a la disciplina. En la actualidad se usa en ocasiones para hablar de la Restauración en términos más tradicionales.

momento en Europa. La crítica que hacía a los trabajos muy intrusivos, realizados por manos inexpertas queda plasmada en su texto, *Conservación y Restauración de cuadros y objetos* (1978):

"He tenido la suerte de conocer y la oportunidad de colaborar en los Institutos y Laboratorios más importantes de Europa, en donde han llegado para su restauración, obras cumbres de la Humanidad pertenecientes a las más celebres Pinacotecas y Museos; y es muy doloroso constatar el mal que hicieron **los pseudo-restauradores** en su inmensa mayoría, con sus recetas exclusivas y sus complicados preparados, que más bien parecen hoy compuestos de alquimia de brujería" (Campos Larenas, 1978, pág. 100).

Algunas de las intervenciones realizadas en su taller y que dan cuenta del prestigio que éste tenía, son por ejemplo: los trabajos realizados en 1955 a una colección de dibujos italianos que posteriormente -y gracias a su intermediación- pasaron a ser parte de la colección del Bellas Artes, así como, en 1968 restauró las obras del Museo de San Francisco, previo a su conformación. Incluso el informe de Werner hace mención al taller de restauración de Ramón Campos Larenas, como el taller al que se deben enviar las pinturas del MNHN, debido a la falta de condiciones apropiadas para ser tratadas al interior del Museo<sup>63</sup>. Sobre su taller indica: "Una visita fue hecha a este taller donde cuatro restauradores están llevando a cabo competentes restauraciones según las líneas tradicionales."<sup>64</sup>

Respecto de una de las recomendaciones de este informe, la que dice relación con la necesidad de crear un Centro Nacional de Restauración, Campos Larenas indica en sus texto de 1978, *Conservación y Restauración de cuadros y objetos*, publicado en Boletín del MNHN:

"Afortunadamente se está constituyendo un Laboratorio en el Museo de Bellas Artes de Santiago, que ya presta valiosísimo aporte a la preservación de la Pinacoteca. Administrativamente, en la actualidad, no llena los requisitos deseados, porque depende de un Museo. En cambio se necesita que sea un Centro Nacional independiente, que reconozca sólo la autoridad de una SUBSECRETARIA DE CULTURA [...]" (Campos Larenas, 1978, pág. 100)

Más adelante en el mismo texto indica, "Complemento de este Instituto debería ser que esté capacitado para impartir docencia, porque es imprescindible formar una entidad generadora de Conservadores preparados en una **disciplina científica.**" (1978, pág. 101)

---

<sup>63</sup> "It also means that many paintings have to be sent out to the private atelier of. Sr. Ramón Campos Larenas" (del original en inglés). Werner, Anthony E., *Report to UNESCO on the establishment of a center for conservation in Santiago Chile*. Septiembre de 1979, p.8 (documento no publicado) Perteneciente a la biblioteca Guillermo Joiko del CNCR.

<sup>64</sup> *Ibidem*. "A visit was paid to this atelier where four restorers are carrying out competent restoration along traditional lines". Traducción personal, del original en inglés.

Pero incluso antes -en el año 1973- había hablado sobre la importancia de contar con un espacio donde se realizara Restauración de modo regulado:

"En nuestro país largo y escabroso, en que se dan todos los climas y siempre expuesto a violentos movimientos telúricos, las obras de arte como la pintura, están siempre expuestas a todos los daños, a todos los accidentes. De aquí la importancia, para los fines de conservación de su rico patrimonio artístico, de centros o talleres de restauración **responsables desde el punto de vista científico y técnico**<sup>65</sup>, capaces asimismo de interpretar la compleja estructura de un estilo o de una tendencia de la plástica." (Campos Larenas, 1973, pág. 139).

Finalmente, aunque se sabe de otros talleres que contaban con ayudantes durante este período - como por ejemplo el de Aurelio Kessler, recordar su taller tiene sentido por tres razones:

1. Campos Larenas era un restaurador privado que ejercía la restauración con conocimientos modernos de la disciplina. Y aunque su primera formación fue desde el acercamiento como retratista, él posteriormente se formó como restaurador.
2. No sólo se perfeccionó en los criterios modernos de la disciplina, sino que enseñaba en su taller a otros estas técnicas modernas y sabemos que al menos dos de sus ayudantes ocuparon posiciones en los recientemente formados talleres al interior de las instituciones museales, como es el caso de Buvinic y Basaure.
3. Por último, él transmitió sus conocimientos a través de los artículos que escribió para las revistas Muchi y Atenea, en las que queda plasmado no solo los cambios de criterio en las intervenciones que él y sus ayudantes practicaban, sino que también, deja de manifiesto que la preocupación por la formación del personal de los museos, especialmente los restauradores, era una tarea urgente a realizar.

#### **4.3 Finalmente la Restauración de taller**

El final de la década de los sesenta y en sí la década de los setenta en Chile, están repletas de eventos que muestran la creciente preocupación por los Museos, el estudio de su función y la mejor manera de llevar a cabo su actividad -tendencia que por lo demás es mundial- sumado a esto, el interés del correcto resguardo de los *bienes culturales*, propicia la gestación de medidas concretas en pos de la mejora del funcionamiento de estos establecimientos.

Asistimos de esta manera, a la creación de la primera institución pública encargada de formar personal capacitado para trabajar al interior de dichos espacios, lo que para la Restauración se traduce en; por una parte, la **ampliación de los objetos a intervenir** -hasta este momento solo

---

<sup>65</sup> El destacado es mio.

habían sido obras de Arte- entrando en la categoría de *bienes culturales* y por otra, en un cambio en el modo **de enseñar la Restauración**.

Es en este momento cuando se establece la relación con las ciencias exactas -especialmente; física, química y biología- a través del uso por ejemplo de maquinarias para realizar análisis más completos a las obras previo a su intervención, como las que poseía Campos Larenas en su taller o las encargadas para el taller del MNBA en el proyecto de 1974, descrito por Basaure en su reseña: "Chile sin perder el tiempo (1974) empieza a pedir al proyecto el instrumental y el equipo necesario" (1979, pág. 25) y de lo que también da cuenta Werner en su informe<sup>66</sup>. Es en este momento también, cuando comienzan a regir los **criterios de mínima intervención**, postulados en las cartas del restauro.

Se estandarizan los procesos de intervención y se socializan. La enseñanza de la Restauración sigue en manos de unos pocos y en muchas ocasiones, continúa la lógica del maestro-discípulo -como es el caso de los talleres privados- pero se aprecian los primeros atisbos de cambios en este método de formación con la ya mencionada creación del Centro Nacional de Museología y el envío de profesionales al extranjero para perfeccionar su quehacer como restauradores, -ya no como artistas- en Centros internacionales de Restauración como son; el de Churubusco en México y el de Cuzco en Perú.

Matices aparte, de Ramón Campos Larenas, dice Basaure: "es el primero en hacer escuela", con esto no se está queriendo decir que formó su propia institución educacional, sin embargo, es cierto, que Campos Larenas tenía ayudantes a los cuales preparaba para ser *restauradores* no artistas. Además, fue de los pocos en realizar una labor de divulgación, ya que por medio de sus escritos, tanto en la *Revista Atenea* de 1973 y en el *Boletín de los Museos chilenos* de 1978 deja registros de planteamientos y criterios utilizados generalmente en las intervenciones del período.

Resulta posible considerar a la *Restauración de taller* como una disciplina debido a que como se puede apreciar en los ejemplos, la sistematicidad y estandarización de procesos, son una realidad generalizada en los trabajos de intervención, realizadas a las obras de los diferentes Museos Nacionales.

Para este período ya se puede dar cuenta del nivel de conocimiento sobre Restauración que poseen quienes ejercieron la disciplina en el país, dicho conocimiento, como se pudo constatar fue adquirido tanto en Chile como en el extranjero. En resumen, existe objeto: los *bienes culturales*, metodología: criterios de mínima intervención, apoyados en procedimientos científicos. También existe teoría, la presentada por Campos Larenas en sus escritos. Finalmente formación, se tiene certeza sobre la existencia de discípulos por parte de quienes ejercieron como restauradores en el país y de la existencia de instituciones públicas en las cuales la Restauración se impartía como una

---

<sup>66</sup> El original en inglés: "Main items of equipment are a relining table and x-ray unit (which are, however, not being used), two high-power microscopes and a Todd unit of heated spatulas." Werner, Anthony E., *Report to UNESCO on the establishment of a center for conservation in Santiago Chile*. Septiembre de 1979, p.4 (documento no publicado) Perteneciente a la biblioteca Guillermo Joiko del CNCR.

asignatura más. Aunque se podría argumentar que falta cierta densidad en los puntos antes expuestos -sobre todo el que dice relación con la teoría-, aun es posible hablar en este período de la Restauración en términos de disciplina, ya que, la sola presencia de todas las características en un mismo período, da cuenta de un cambio en el modo de concepción de la misma, que marcan no solo una diferencia significativa con la Restauración de Taller, sino que también, son el reflejo, si bien incipiente, de esta nueva manera de practicar y pensar la Restauración.

## 5. Conclusión

Como se mencionó en un principio, la intención de este trabajo es presentar los acontecimientos relevantes que componen el desarrollo de la Restauración en Chile, pero más allá de eso lo que se pretende es dar cuenta de los elementos característicos que conforman a las *disciplinas* y a partir de esto, generar una reflexión con respecto a desde cuándo la Restauración en Chile puede ser considerada bajo esos parámetros. A modo de resumen, se ha establecido a lo largo de esta investigación, que son cuatro las condiciones que componen a las disciplinas:

1. En primer lugar, un conjunto de saberes agrupados de un modo sistemático, es decir, las disciplinas generan conocimiento especializado a partir del establecimiento de objetos de estudio y las diversas relaciones -teóricas y metodológicas- que se puedan dar con ese fragmento de realidad que es el objeto.
2. Lo segundo es, que el conocimiento que aportan las disciplinas tiene carácter de verdad provisional, ya que como pudimos apreciar, la constante búsqueda de saberes lleva en muchas ocasiones a la superación de las ideas antes concebidas.
3. Las disciplinas contienen un nivel de integración teórico y desarrollan metodologías, que como ya hemos visto, se generan en pos de la creación de nuevas relaciones con el objeto de estudio.
4. Por último, los conocimientos adquiridos por una disciplina son susceptibles de ser enseñados. Este último punto es crucial para comprender y caracterizar a las disciplinas, ya que, como pudimos observar tanto en el texto de Uribe Mallarino como el de Tamariz y Espinoza, es este traspaso de información a un otro, es decir, la generación de comunidad en torno al conocimiento obtenido del objeto, lo que finalmente caracteriza a una disciplina.

Por otra parte, aplicado a la Restauración, vimos que existen también otros factores a tomar en cuenta y que complementan estas cuatro características, a saber; en primer lugar, la relación con otras disciplinas científicas -especialmente la física, la química y la biología- y en segundo, los planteamientos teóricos que dicen relación con el establecimiento de criterios que limiten las intervenciones.

Tomándonos de las características antes establecidas podemos decir que, para que la Restauración sea considerada una disciplina, esta debe contar con un objeto de estudio, del cual debe obtener un conocimiento específico que le sea propio, debe también, generar teorías y metodologías que le permitan acercarse a este objeto de estudio, y por último todo el conocimiento adquirido puede -y debe- ser transmitido sistemáticamente a un otro. En este sentido podemos concluir que aplicado a la Restauración:

1. El estudio sistemático de un ámbito específico de la realidad -es decir, el objeto de estudio- del cual se ocupa la *Restauración* son los *bienes culturales* y sobre estos, el conocimiento específico que aportan los restauradores es uno que dice relación con el establecimiento de *criterios*, es decir, los límites de las intervenciones.

Esta clasificación -la de *bienes culturales*-, no ha sido permanente, ya que, en un principio, las definiciones de Restauración emanadas de la Teoría clásica planteada por Brandi, indican que ésta -la Restauración- solo correspondía a las intervenciones realizadas a las obras de Arte, en una suerte de dependencia que obliga al reconocimiento de la dimensión estética de las cosas, de alguna manera, a definir en primer lugar, lo que entendemos como obra de Arte, antes de poder categorizar las intervenciones en tanto que Restauraciones, dejando fuera del proceso, por una parte; la figura y decisión del restaurador y por otra, diversas piezas que en la actualidad si son susceptibles de ser restauradas como por ejemplo, las fotografías familiares o un amplio número de documentos históricos, etc.

Finalmente, como indica Muñoz Viñas, será el *valor* simbólico otorgado a los objetos, tanto por la comunidad a la que pertenecen como al restaurador que los interviene- lo que determinará para la Teoría contemporánea la caracterización principal que contengan los objetos de la Restauración. La mantención de dichos valores, por otra parte, será lo que determine los límites de la acción del restaurador.

2. Los conocimientos tienen carácter de verdad provisional, es decir, si el conocimiento -en Restauración- tiene que ver con los límites de una intervención, el cambio en los límites de las intervenciones -aunque suene obvio- es este conocimiento que ha variado en el tiempo. Los diferentes *criterios* que han caracterizado a los tipos de *Restauración* que pueblan la historia, desde la *restauración estilística* de Violet-le-Duc a la *restauración crítica* propuesta por Cesare Brandi, representan esta verdad provisional.

3. El nivel de integración teórico y aporte de metodologías de trabajo está de alguna manera inserto en las técnicas empleadas a partir de los cambios de criterios antes planteados. En el contexto nacional, pudimos ver, que también se efectuaban estos cambios de criterio en las intervenciones; primero aquellas de tipo *mimético* realizadas por Enrique Lynch a las obras del MNBA y posteriormente las intervenciones descritas por Ramón Campos Larenas en sus escritos para la revista de los Museos chilenos. Este cambio, se debe principalmente a la *formación* recibida por los restauradores estudiados y el reflejo de esta diferencia en los límites, se encuentra presente en la periodización propuesta a lo largo de este trabajo, en las etapas que hemos denominado *Restauración por receta* y *Restauración de taller*, respectivamente.

4. Las ramas del saber pueden enseñarse y pueden organizarse con ese propósito. El reflejo general en que se produce este traspaso de conocimiento es, en principio, la formación de talleres tanto de privados como de aquellos al interior de instituciones públicas, que contaban con ayudantes/discípulos. Posteriormente, dicha enseñanza estaría a cargo de las universidades. Otra forma de divulgación del conocimiento es, por supuesto, la publicación de textos en revistas especializadas

A la luz de estas características resulta necesario reflexionar sobre el período denominado como, *Restauración por receta*. Como hemos podido observar, se puede constatar la existencia de una actividad restauradora -principalmente orientada al resguardo de obras de Arte- gracias a las entrevistas trabajadas en este texto, sabemos con meridiana certeza, que los criterios utilizados

eran principalmente *miméticos*, es decir, buscaban la integración completa con el original. Por otro lado, Debido a que los restauradores guardaban con celo profesional sus métodos y a que no era obligatorio llevar registro de las intervenciones, no resulta posible en este período, hablar con detalle de los trabajos realizados en las piezas.

Otra característica es precisamente la existencia de diversos talleres de Restauración -tanto públicos como privados-, sin embargo, aunque su existencia nos hable de una incipiente actividad restauradora, no nos resulta posible asegurar la presencia de aprendices al interior de los mismos y hasta donde hemos podido investigar, los conocimientos de quienes dirigían dichos talleres, habían sido adquiridos en el extranjero, por tanto, no es posible hablar de la conformación de una *disciplina* de la Restauración en los términos en que hemos decidido caracterizar dicha actividad en este escrito.

No fue hasta el período denominado como *Restauración de Taller* que de forma efectiva y comprobable se realiza una enseñanza de la *Restauración* en el territorio nacional. Ejemplos de esto son, como sabemos, el Centro Nacional de Museología y el Taller de Ramón Campos Larenas. De este último se conocen además algunos escritos en los que se presentan tanto los criterios por él utilizados, como críticas a aquellas intervenciones realizadas por los que él llama "pseudo-restauradores", reforzando la idea que se tiene de él como un restaurador que opera bajo criterios científico-críticos.

Finalmente, en este período queda también de manifiesto que la necesidad de crear un Centro Nacional es una iniciativa gestada por largo tiempo, antes de ser llevada a cabo luego de los "dramáticos" resultados emanados del catastro UNESCO-Dibam. La concreción de dicho centro viene a reforzar la necesidad de tener un lugar en que se resguardaran los *bienes nacionales* bajo criterios "científicos" estandarizados y abre la puerta a la enseñanza y divulgación de la Restauración como disciplina universitaria.

A la luz de lo antes planteado, nuestras preguntas por ¿Cómo se desarrolló la Conservación-Restauración como disciplina en Chile en los años previos a la fundación del CNCR en 1982? y si ¿Es pertinente llamar a la Restauración, *disciplina*, previo a la fundación del Centro Nacional de Restauración y Conservación en 1982? quedan en cierta medida, razonablemente respondidas. Sin embargo, las características que componen a las *disciplinas* aplicadas a la Restauración de bienes culturales y que nos ha permitido generar esta suerte de periodización que hace relucir hitos que suelen ser obviados al momento de componer la Historia de la Restauración en Chile, nos plantea ahora nuevas interrogantes, que por lo acotado de este trabajo, deben ser trabajadas en profundidad en un texto posterior, sin embargo, algunas de estas como las consecuencias que presenta ver a la Restauración como disciplina o más bien, ¿Qué problemas exterioriza el no entenderla como tal?, nos permiten esbozar una reflexión final con respecto del estado actual de la Restauración en Chile.

El primero de ellos plantea, que la Restauración debe cumplir ciertos parámetros para ostentar dicho título, pero ¿Se puede cumplir con el más básico de estos -la transmisión del conocimiento,

en un país donde en primer lugar, se invisibiliza la historia que la ha generado y en segundo, no propicia la generación de espacios en los que pueda ser transmitida, sino que más bien los cierra?

En segundo lugar, entender a la Restauración como una disciplina, nos ha permitido ver la falta de reflexión por parte de quienes ejercen dicha actividad en nuestro país, como hemos podido atestiguar, a partir de nuestra experiencia como pasante en diferentes instituciones museales<sup>67</sup>. Llamar a la Restauración *disciplina*, no implica necesariamente comprender al correcto desarrollo de la Restauración como tal y en nuestra opinión, el descuido del trabajo teórico que ha impedido la auto reflexión sobre la propia actividad solo lleva a poner en riesgo las obras de las cuales los restauradores son responsables y ha propiciado en cierta medida el estado actual de la disciplina en nuestro país.

Por esta razón y contrario a lo que suele ocurrir en documentos como el de Roxana Seguel (2002) o el de Cecilia Lemp (2004) en los que la historia de la Restauración en Chile parece iniciar solo un poco antes de la formación del CNCR -con el ya mencionado catastro UNESCO-DiBAM- creemos necesario reflexionar sobre el pasado y volver a revisar los hitos aparentemente obviados por las discusiones contemporáneas para de esta manera, recuperar los momentos que han sido importantes en la historia de la Restauración en nuestro país y de la cual, este trabajo es solo un aporte preliminar, que esperamos sirva a la generación de nuevas interrogantes.

---

<sup>67</sup> Es frecuente, a la hora de preparar las obras que serán presentadas en una exposición, encontrar en las mismas, vestigios de intervenciones anteriores, pero no contar con el respaldo documental, que explique los procedimientos o los materiales empleados.

## **(Apéndice) Actualidad, la *Restauración profesional***

"[...] la restauración se ocupa de realidades contingentes, realidades que pueden ser de varias maneras [...] Nada concreto, ni universal, ni inmutable le indica al restaurador cómo de limpio ha de quedar un cuadro, ni si debe añadir o no lo que le falta a una escultura. Estas decisiones constituyen un objeto de atención contingente y por eso se supeditan a la deliberación filosófica"<sup>68</sup>

Los noventas en Chile se caracterizan por la creación de nuevos organismos centralizados de administración cultural del Estado, como por ejemplo el Centro Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). La asignación de recursos por parte del estado es ahora concursable, lo que es también reflejo de una concepción más tecnocrática de la cultura, reflejo de las políticas adoptadas con posterioridad al Golpe de Estado de 1973.

Con la fundación del CNCR en 1982, a partir de los diagnósticos mencionados a lo largo de este trabajo, se pretende solucionar dos problemas que hasta ese momento presenta la disciplina; el primero de ellos: la falta de un organismo centralizado que dirija y propicie las intervenciones a nivel nacional bajo un mismo criterio y el segundo, que genere instancias de formación y capacitación para nuevos restauradores con el fin de contar con generaciones de recambio formadas en el país. Surge de esta manera el convenio de 1984, entre la Pontificia Universidad Católica (PUC) y el CNCR.

Dicho acuerdo consistía en el préstamo de infraestructura, por parte de unos (PUC) y del cuerpo docente, por parte de los otros (CNCR). La concreción de dichos esfuerzos fue la mención en Restauración que impartió, hasta 1994, esa casa de estudios. Ese año la universidad entra en una etapa de revisión de los planes y programas, la que concluye con el cierre de la mención.

Los profesionales egresados de la PUC son junto a los de la Universidad Internacional SEK -la cual ha mantenido desde 1992, la carrera de Historia del Arte con mención en Restauración de manera intermitente- los únicos profesionales a nivel de grado formados en el país. Otras instituciones, como la Universidad de Chile, han preferido ofrecer postítulos y másters universitarios en la materia o derechamente impartir dicha disciplina como una carrera técnica.

Pero ¿qué se buscaba enseñar?

---

<sup>68</sup> Barbero Encinas, Juan Carlos. Revista Pátina N°13-14. *La restauración no es una ciencia (por si aún quedan dudas)*, 2006, pág. 173

### **El saber del restaurador.**

En el contexto de desarrollo de un *perfil profesional del restaurador* que egresaría del programa realizado por la PUC y el CNCR, surge para Guillermo Joiko -quien en ese momento era el director del Centro- la necesidad de caracterizar el conocimiento que le es propio a este profesional. De esta forma, se plantea en su texto, que el restaurador solía quedar en desventaja frente a profesionales como los historiadores del arte o los científicos, llamados a participar en los procesos de intervención. Una vez queda establecida la necesidad de colaborar con dichos profesionales para un mejor tratamiento de las obras, señala Joiko en su texto:

"[...] el restaurador, al no contar con un soporte teórico que le permita desplegar una conceptualización consistente (ya que su conocimiento lo obtiene preferentemente en las experiencias directas sobre las obras), queda en obvia desventaja al hallarse limitado en sus posibilidades de dar a sus opiniones y puntos de vista un adecuado nivel para participar más activamente en el área de decisiones" (Joiko, et. al, 1987, pág. 5)

De este párrafo se desprenden dos cosas, la primera: que existe un saber que es propio del restaurador, que es diferente del de un historiador del Arte y de los científicos con los cuales se ve en la necesidad de trabajar. Y en segundo lugar: que su posición frente a estos profesionales se encuentra disminuida debido a su carencia para comunicar dicho conocimiento de una manera técnica que les sea común a los otros.

Es difícil estar de acuerdo en que la comunicación fuera el problema real. Es más factible pensar que el inconveniente radicaba en establecer la *jerarquía* entre los mencionados profesionales (pasaré a explicar dicha suposición). Para 1987, año en que se escribe el citado informe, ya existía una suerte de enseñanza sistemática de la Restauración en Chile -un poco precaria si se quiere- pero real y en expansión, como se puede ver en ejemplos trabajados a lo largo de este escrito, como el citado taller de Ramón Campos Larenas, los cursos impartidos en CNM y las becas otorgadas en los setentas por la UNESCO para el perfeccionamiento de profesionales en el área - como señala Eloísa Ide Pizarro en su tesis sobre la *Historia de la Restauración en el Museo Nacional de Bellas Artes*.<sup>69</sup> A pesar de estos ejemplos, el restaurador seguía ocupando la posición de un técnico que seguía instrucciones de otros profesionales, a pesar de contar con los conocimientos necesarios para explicar la necesidad de aplicar determinados criterios a la intervención de una obra. Esta posición no sorprende si se tiene en consideración que el propio Brandi, no le otorgaba un lugar más elevado que el de simple ejecutante, al trabajo del restaurador (Muñoz Viñas, 2007, pág. 7).

---

<sup>69</sup> PIZARRO, Eloísa, *La Historia de la restauración en el Museo Nacional de Bellas Artes y su impacto en las obras de Matta*, Manuscrito no publicado.

Cita Joiko en su escrito un texto de Michele Cordaro (1943-2000)<sup>70</sup> presentado en el Coloquio Internacional de museología realizado en Bogotá en 1979 para explicar el nuevo estatus que se busca entregar a los profesionales de la restauración: "la finalidad que se quiere alcanzar es la de hacer del restaurador **no un ejecutor pasivo de las indicaciones del especialista del laboratorio o del historiador del arte**, sólo capaz de traducir manualmente las operaciones que otros deciden [...]" (Cordaro [1979] en Joiko 1987, p.6)

Basan esta necesidad en la suposición -como ya se mencionó anteriormente- de que existe un saber que es particular del restaurador, pero ¿cuáles son las características del saber de un restaurador? A continuación señala Cordaro:

"el restaurador debe ser el técnico que aporta una cultura específica y autónoma, (al conocimiento de la obra de arte) conquistada con una experiencia, armada de las más importantes ayudas científicas y críticas, fundada en el directo contacto con los materiales antiguos de las obras de arte y en la consciente capacidad de controlar los resultados de sus decisiones operativas en el cuerpo vivo de la obra, hasta en sus más íntimos secretos" (Cordaro [1979] en Joiko 1987, p.6)

Se deduce de esto que el saber que posee un restaurador entonces, resulta de una mezcla entre su conocimiento de la obra a partir de su experiencia con otras disciplinas -científicas- y al mismo tiempo la capacidad de establecer un límite en las intervenciones a aplicar sobre la pieza.

Al hablar Martínez Justicia del cambio producido en el modo de actuar de los artistas que se volvían restauradores, indica:

Si el escultor ponía como piedra de toque el saber antiguo (clásico) "[...] el restaurador, por el contrario, ponía en marcha un laborioso proceso de **autocensura** para su propia habilidad como virtuoso de este arte que también el dominaba y que le permitía la mimesis de la obra del pasado, pero sin confundirse nunca con el estilo de los antiguos." (Martínez Justicia, et. al, 2008, pág. 212)

Este párrafo deja de manifiesto las capacidad que suele tener un restaurador -conocimiento de la técnica y habilidad de artista- pero que es por decisión propia, es decir, conscientemente que no actúa para crear piezas nuevas o intervenir una pieza a su antojo, sino que siguiendo criterios establecidos y consensuados, dejando siempre de manifiesto que debe existir una diferencia clara entre la obra original y la intervención realizada por su mano.

Su trabajo entonces, consiste en unir las herramientas que le entregan su conocimiento sobre las ciencias y la historia del arte para establecer los criterios de acción a aplicar sobre las piezas. A este respecto señala Joiko:

---

<sup>70</sup> Teórico de la Restauración italiano. Fue director del Instituto Centrale per il Restauro (ICR) entre 1994-2000, además de ser alumno de Cesare Brandi en la Università de Palermo, se encargó de recopilar los textos de éste último en 1994.

"Se debe considerar, además, que en todo lo expuesto se encuentra también el germen de una posición autónoma y nueva del restaurador, en el sentido de eje relacionador de todo el flujo de datos que aparecen en una obra cuando se encuentra en instancia de Restauración y que proviene de las diversas áreas de especialización." (Joiko, et. al, 1987, pág. 7)

Como se puede apreciar, establecidos los planteamientos teóricos y consensuados ciertos criterios, además, superadas ya las dificultades técnicas de los períodos anteriores, esta debiese corresponder a una etapa de expansión de la disciplina. Sin embargo, dicha situación no ocurre y aunque definir el *saber de un restaurador* resuelve cierta parte del asunto, la complejidad del problema radica en determinar las razones para el cierre de las carreras universitarias, que otorgan el grado de Restaurador, ya que esto, como mínimo, plantea una contradicción a los objetivos propuestos por el Centro Nacional de Conservación y Restauración al momento de su creación.

La formación de nuevos conservadores ha sido un tópico recurrente en las pasadas actividades tanto del CNCR como del Gremio de Restauradores (AGCR), sin embargo, profundizar en esta materia, es un tema a tratar en otra investigación.

## **Agradecimientos**

Aunque hay muchas personas que me han ayudado a lo largo de esta investigación y con las que estaré eternamente agradecida, la primera que merece la más alta consideración es mi mamá, Sandra, por su Fe cuando sentí que la mía flaqueaba. También quiero mencionar a mis tíos, Alejandra y Walter, porque me acogieron todos estos años de universidad en su casa y me hicieron sentir que siempre fue la mía. A mis hermanos; Francisca, Matías y Benjamín por tener la paciencia de escuchas mis divagaciones a cualquier hora el día.

Quiero agradecer también a Juan Gabriel Carrasco, eres sin duda, el mejor compañero que podría desear.

A mis amigos de la Universidad, Daniela Sierra y Felipe Quijada, por la constante generosidad con la que están dispuestos a compartir sus conocimientos y aportar por medio de la discusión al crecimiento de mi trabajo.

Por último, quiero agradecer a mi profesor guía, Gonzalo Arqueros, sus comentarios sinceros fueron la motivación que me permitió encontrar la distancia necesaria para avanzar en las reflexiones sobre esta investigación.

## Bibliografía

Berríos Gonzales, P. y Cancino Fuentes, E. (2018). *Un tiempo sin fisuras. La institución moderna del Arte en Chile (1947-1968)*. Santiago, Chile, Andros Impresores.

Berríos Gonzales, P., Cancino Fuentes, E. y Santibañez, K. (2012) *La construcción de lo Contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile (1910-1947)* Santiago, Chile, Andros Impresores.

Brandi, C. (1988). *Teoría de la Restauración*. Madrid: Alianza.

Campos Larenas, R. (1993). *Retazos de una vida larga y alegre*. Santiago: Edición del autor.

Déotte, J.L. (1994). *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. 2da Edición en español, 2014, Editorial cuarto propio.

Desvallées, A., y Mairesse, F. (2010). *Conceptos clave de Museología*. Armand Colin.

González-Varas, I. (2014) *Las ruinas de la memoria. Ideas y conceptos para una (im)posible teoría del patrimonio cultural*. México, siglo xxi editores.

- (2015) *Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas*. España, editorial Cátedra.

Ivelic', M. y Galaz, G. (1981) *La Pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*, 2a Edición de 2009. Chile, Ediciones universitarias de Valparaíso.

Lowental, D. (1998), *El pasado es un país extraño*, España, Akal Ediciones.

Macarrón Miguel, A. M. (2013). *Historia de la conservación y la restauración, Desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Tercera Edición ed.). Madrid, España: Tecnos.

Macarrón Miguel, A.M. y González Mozo, A. (2011) *La Conservación y la Restauración en el siglo XX*. Madrid. 3era edición, Editorial Tecnos.

Martínez Justicia, M. J., Sánchez-Mesa Martínez, D., y Sánchez-Mesa Martínez, L. (2008). *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración artística* (Tercera edición ed.). Madrid: Tecnos.

Mouat, F. (2014). *Breve biografía de la doctora Grete Mostny (1914-1991)*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Historia Natural, entidad perteneciente a la DIBAM.

Osorio, I. (2014). *Lily Garafulic. De lo figurativo a lo abstracto*, Chile. Confín ediciones.

Muñoz Viñas, S. (2003). *Teoría contemporánea de la Restauración*. España: Síntesis.

Riegl, A. (1903) Edición en español de 1987, *El culto moderno a los monumentos*, España, Visor distribuciones.

Rosenblitt B., J. (2016). Reseña histórica de la DIBAM. *Guía de Instituciones 2016-2017*, 10-15.

Salazar, G. y Pinto, J. (1999) *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago, Chile, LOM ediciones.

Tamayo y Tamayo, M. (2004). *El proceso de la investigación científica*. México: Editorial Limusa.

## **Diarios y Revistas**

Boletín del Museo Histórico Nacional N°5, *Museo coordina visita de 2 especialistas en conservación*, DiBAM, Santiago, Enero de 1980, p.2

Diario el Mercurio, sección de Plástica, *95° Aniversario: Labor del Museo Nacional de Bellas Artes*, por Juan Francisco Lira, 05 de Octubre de 1975.

Las Últimas Noticias, *Durante treinta años fue Conservador del Museo de Bellas Artes el pintor señor Enrique Lynch*. (6 de Junio de 1935) pág. 10.

La Últimas Noticias, sección Arte y Artistas: *Un técnico en reparaciones de cuadros antiguos nos habla*, 8 de Junio de 1933, p.5 y 19.

PROARTE N°22, *Santiago Meléndez contesta nuestra encuesta*, 9 de Diciembre de 1948, p.2

PROARTE N°15, *Responde a nuestra encuesta: Luis Vargas Rosas, director del Museo*. 21 de Octubre de 1948, p.2

Allo Manero, M. A. (1997). Teoría e Historia de la Conservación y Restauración de documentos. *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 7, N° 1. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense. Madrid, 253-295.

Amunátegui, M. L. (1849). Apuntes sobre lo que han sido las Bellas-Artes en Chile. *Revista de Santiago N°21*, 37-47.

Antoine, C. (2015). Más allá de la acción cultural del Estado. Apuntes para una evolución de las políticas culturales en Chile. *Atenea N°511*, 147-174.

Azócar, M. Á. (2008). El Centro Nacional de Museología a cuarenta años de su fundación. *Revista Museo N°27*, 23-30.

Balmaceda, L. (1975). Reseña histórica de la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes. *Aisthesis N° 9*, 159-168.

Barbero Encinas, J. C. (2006). La restauración no es una ciencia (por si aún quedan dudas). *Revista Pátina N° 13-14*, 169-175.

Basaure, J. (1979). Reseña histórica de la restauración y conservación en Chile. *Boletín de Museos Chilenos (MUCHI) N°11*, 22-26.

Campos Larenas, R. (1978). Conservación y Restauración de cuadros y objetos. *Revista de los Museos chilenos MUCHI N°7*, 99-101.

- (1973). Vistazo al arte de la conservación y restauración de pinturas. *Revista Atenea N° 428*, 127-140.

García Flaquer, J. (1997). Apuntes de Metodología. *Revista Pátina N°8*, 58-61.

Krebs Kaulen, M. (1997). Formación y capacitación en el CNCR. *Conserva N°1*, 7-12.

Lemp Úrzua, C. M. (2004). Posicionamiento de la conservación-restauración en Chile como disciplina universitaria. *Conserva N°8*, 31-55.

Morin, E. (1994). Sobre la Interdisciplinariedad, traducción del año 2010 para: La interdisciplinariedad en la Universidad. *Publicación periódica de la Rectoría de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá*, 9-17.

Mostny, G. (1978). Formación de personal para museos. *Boletín de los museos chilenos MUCHI N°7*, 94-98.

Muñoz Viñas, S. (2007). Pertinencia de la Teoría del restauro. Roig, P. et al. (eds.), *Interim Meeting on Conservation Training. Jornada Internacional "A 100 anni della nascita di Cesare Brandi" Valencia*, 212-133.

Otta, F. (1951). Breve visión plástica de Europa 1951, Impresiones al regreso de una jira. *PROARTE N°125*, 3-4.

Rodríguez Moreno, M. C. (2006). Asociación Gremial de Conservadores-Restauradores de Chile: un hito en la profesionalización de la disciplina. *Revista Conserva N°10*, 5-16.

Tamariz, C., & Espinoza, A. C. (Julio de 2006). La disciplinariedad de la ciencia: sus características. *Visión Docente N°31* .

Uribe Mallarino, C. (2012). Interdisciplinariedad en investigación: ¿colaboración, cruce o superación de las disciplinas? *Universitas humanística N°73* , 147-172.

Vega Cárdenas, A. (2017). ¿Es la restauración una disciplina patrimonial? Notas acerca de un cambio de paradigma. *Revista Conserva N°22* , 7-21.

### **Documentos**

Arroyo Llona, C. (2008). Restauremos una historia. Esbozos para una historia de la restauración mueble en Santiago. *Tesis para optar al grado de licenciado en Artes con Mención en Teoría e Historia del Arte* . Santiago, Chile: Universidad de Chile.

Azócar, M. Á. (2007). A treinta y cinco años de la Mesa Redonda de Santiago. *Charla: Mesa de Santiago de 1972* (págs. -). San Bernardo: DiBAM.

Decreto N°1309 de 28 de Febrero de 1968, disponible para consultas en la Biblioteca científica Abate Juan Ignacio Molina del MNHN.

ICOM, Comité para la Conservación, Copenhague en septiembre de 1984, *El Conservador-Restaurador: Definición de una profesión*, Traducido por María del Carmen Gila Malo, 2005

Ide Pizarro, E. (s.f.). Tesis para optar al grado de Máster en bienes culturales, La Historia de la restauración en el Museo Nacional de Bellas Artes y su impacto en las obras de Matta. Chile: Manuscrito no publicado.

Joiko, G., Martelli, M., Mendoza, M., & Ogaz, H. (1987). *Diseño de un perfil académico profesional para el restaurador en Chile*. Santiago de Chile, documento no publicado. Disponible en la Biblioteca Guillermo Joiko, CNCR

Ministerio de Educación y Consejo de Monumentos Nacionales, Ley N° 17.288, de 1970 en *Ley 17.288 de Monumentos Nacionales y Normas Relacionadas, 2011*. 5ta Edición 2011.

PNUD, Plan de Trabajo en Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo 2073/74/RLA/72/047, del 20 de agosto de 1974, documento interno no publicado.

Seguel Quintana, R. (2002). La Formación de conservadores y restauradores en Chile: Avances y Desafíos. *Apuntes para Curso y mesa redonda "Conservación, gestión y valorización de bienes culturales en Uruguay, en el Mercosur y en Chile"*. Montevideo, Uruguay. Documento no publicado. Disponible en la Biblioteca Guillermo Joiko, CNCR

Werner, Anthony E., *Report to UNESCO on the establishment of a center for conservation in Santiago Chile*. Septiembre de 1979 (documento no publicado) Disponible para consultas en la biblioteca Guillermo Joiko del CNCR.

### Compendio de siglas

AGCR	Asociación Gremial de Conservadores-Restauradores
CICPA	Centro Iberoamericano para la integración cultural y la Conservación del Patrimonio Artístico
CMN	Consejo de Monumentos Nacionales
CNCA	Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
CNM	Centro Nacional de Museología
CNCR	Centro Nacional de Conservación y Restauración
DiBAM	Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos
ICOM	Consejo Internacional de Museos
ICR	Instituto Central del Restauo
MNBA	Museo Nacional de Bellas Artes
MHN	Museo Histórico Nacional
MNHN	Museo Nacional de Historia Natural
PNUD	Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo
PUC	Pontificia Universidad Católica
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

Anexos

como una de  
tudes de la  
que mien-  
de acerca de  
plia la ima-  
que permite,  
entra ción  
estis, evita la  
screar un es-  
al referir al  
oema que lo  
na experien-  
e lo suscita.  
ar esto bien  
taremos unos  
rra Baidía":

de un ama-  
r de invierno  
seno gentio  
ite de Lon-

ne la muerte  
hecho a lan-

no une sus imágenes con  
suturas lógicas; deja que  
obren en nosotros por cho-  
que, por contraste. Este  
método lo originaron los

imagen de la  
divisa Dante  
canto del "In  
antes de ene  
Virgilio; los le  
empeñan una  
mejante resp  
bestias que ap  
mismo canto.  
da sección atra  
gatorio, sien  
que lucha con  
nio de la casa  
poeta que luch  
apego a los s  
suales del mu  
que no logra v  
sar de la vist  
es que le es t  
la cuarta secc  
confianza en la  
ción al decir:

"Aunque no s  
leuma  
desde la abier

**Santiago Meléndez G.**

Restaurador de cuadros antiguos y modernos.

**EXPERTIZAJES**

Moneda 859 — 3.er piso

Fono 83932

simbolistas y han contri-  
buido a popularizarlo los  
directores de cine. En un  
film es muy corriente que

Ilustración 1 Revista PROARTE N°6, Publicidad Santiago Meléndez, 19 de Agosto de 1948, p.6

ría de nuestro tiempo y su equivalencia. Sería  
posible darse cuenta entonces de que nuestro  
arte no está tan divorciado de lo actual como  
se juzga superficialmente y en primer lugar.  
Los temas, en la medida en que subsisten, re-  
velan bien claro su dolorosa huella. En la sola  
serupación de cuadros que hice para la Ex-  
posición de Río de Janeiro, con la ayuda de M.  
M. Bazin y Sjolberg, puedo destacar "El re-

traído de la realidad-ambiente que lo sensen  
de estar, la expresa por el desvío de su len-  
guaje propio, menos directamente legible que  
el de los pensamientos y palabras. Mas, parece  
que esto ya no basta a las exigencias del es-  
píritu contemporáneo, que evoluciona y se  
transforma. Y dentro de poco tendremos que  
abordar este problema de frente.

R. H.

**OSCAR MODER**

ARTE - MARCOS  
RESTAURACION DE  
CUADROS  
ANTIQUIDADES  
MARCOS TALLADOS

MONEDA 873 - TEL. 81670

CONTRIBUYA A  
LA PROSPERIDAD  
DE SU PATRIA

VISTA CON  
**PAÑOS DE LANA  
NACIONALES**

**Santiago Meléndez G.**

Restaurador de cuadros antiguos y modernos.

**EXPERTIZAJES**

Moneda 859 — 3.er piso

Fono 83932

camara  
maucara  
mente  
Ingres,  
arte".

Fari  
ma rípi  
tina, los  
contruá  
este mod  
te. El a  
rerra y...  
sacio que  
lo que n  
que el n  
crible el  
tado el e  
ra de es  
de ambis  
lo de los  
de la hee

El pe  
caba por  
do de la  
plazo del  
nover bi,  
cho, varis  
figura pos  
la basal  
Los A  
socio no  
sustitua

**Toda correspondencia a "Pro-Arte" a Clas. G-312**

Ilustración 2: Revista PROARTE N°13, Publicidad Oscar Moder-Santiago Meléndez, 07 de Octubre de 1948, p.2

trabajando infatigablemente. Celebró su primera exposición de acuarelas, relativamente éxito, en 1938. Luego, exhibió todos los años un grupo de "jóvenes" pintores y escultores llamado *The Seven an Five*. Su segunda exposición individual fué más feliz, y a partir de entonces y tantos tuvo un contrato con dos galerías londinenses que, si bien le demandaban un rendimiento

**Sergio Moder Jorquera**  
 RESTAURADOR DE  
 CUADROS ANTIGUOS  
 Y MODERNOS

Moneda 770 — Teléfono  
 89221

TRA  
 FOT  
 R

Ilustración 3: Revista PROARTE N°12, Publicidad Sergio Moder Jorquera, 30 de Septiembre de 1948, p.12

JOSE MENICH.

**Dirección del Ma**

NINGUNA PERDIDA MAS  
 TALLER ARTISTICO  
*Ulrich Hagens*  
 RESTAURACION  
 DE  
 OBJETOS DE ARTE  
 REPARACIONES DE CUCHILLOS  
 MERCED 815 - 3 PISO  
 AL LADO DEL TEATRO SANTIAGO

er  
 ros  
 nos

AUT  
 Compr  
 miento,  
 JIMENE  
 BDO. C

Ilustración 4: Revista PROARTE N°50, Publicidad Ulrich Hagens, 23 de Junio de 1949, p.3